

# Producción estética, intervención social y simbolización de la memoria cultural en Bolivia: Grupo Ukamau y Teatro de los Andes

Autor:

Aimaretti, María Gabriela

Tutor:

Metsman, Mariano

2015

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes.

Posgrado

**Producción estética, intervención social  
y simbolización de la memoria cultural en Bolivia:  
Grupo Ukamau y Teatro de los Andes**

*Experiencias de una tendencia de producción cultural  
de horizonte político*

Doctoranda: Lic. y Prof. María Gabriela Aimaretti  
DNI: 30449115

Director: Dr. Mariano Mestman

Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Filosofía y Letras



## INDICE

### AGRADECIMIENTOS

<b>INTRODUCCIÓN</b>	11
1. ESTADO DE LA CUESTIÓN	17
a. Antecedentes de estudio sobre los grupos Ukamau y Teatro de los Andes	
b. Antecedentes de historias del cine y el teatro boliviano	
c. Antecedentes de historias del cine y el teatro latinoamericano	
d. Antecedentes de estudio en torno a: memoria, cultura e identidad	
2. OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN	25
3. ORGANIZACIÓN DE LA TESIS	27
a. Criterio historiográfico	
b. Criterio teórico	
c. Criterio metodológico	
5. PRESENTACION DE CADA CAPITULO	34

### **CAPITULO I: “Cartografía histórica para una tendencia de producción cultural: horizonte político y experiencias cinematográficas y teatrales”**

Introducción	39
1. Primer mapa: un panorama histórico político	40
1.1 <i>De la Guerra del Chaco a la Revolución: un camino de organización política-ideológica</i>	
1.2 <i>Del proyecto revolucionario nacionalista al conservadurismo burocrático</i>	
1.3 <i>La “revolución de rodillas”</i>	
1.4 <i>De la reapertura democrática progresista a la violencia institucionalizada</i>	
1.5 <i>Democracias frágiles e inestabilidad política</i>	
1.6 <i>De la instauración del modelo neoliberal a su puesta en crisis por los movimientos sociales: un presente inédito y complejo</i>	
2. Segundo mapa: recorridos disciplinares de una <i>tendencia</i>	75
2.1 <i>Fase de inicio-fundación</i>	
2.2 <i>Fase de consolidación y radicalización</i>	
2.3 <i>Fase de incertidumbre y transición</i>	
2.4 <i>Fase democratizadora</i>	
3. Tercer mapa: modulaciones, permanencias, variaciones y cambios	113

## **CAPITULO II. “Senderos, huellas y testimonios de dos grupos e intelectuales: Grupo Ukamau-Jorge Sanjinés y Teatro de los Andes-César Brie”**

Introducción	119
1. Itinerario histórico del Grupo Ukamau y Jorge Sanjinés	120
1.1 <i>Período exploratorio defensivo</i>	
1.2. <i>Período ofensivo</i>	
Fase boliviana	
Fase exiliar	
Fase democrática	
1.3. <i>Período alegórico</i>	
2. Itinerario histórico del Grupo Teatro de los Andes y César Brie	140
2.1 <i>Período formativo exploratorio</i>	
Fase de iniciación	
Fase de consolidación profesional	
2.2. <i>Período TA</i>	
Fase “de la memoria cultural”	
Fase “de la memoria política”	
3. Aportes gramscianos para una lectura de la figura del intelectual	167
4. Testimonios de dos intelectuales	172

## **CAPITULO III. “De estéticas políticas liminales: la memoria como redención y como aprendizaje ético”**

Introducción	189
1. De las concepciones estéticas	189
1.1. <i>Consideraciones generales sobre la programática de un cine junto al pueblo</i>	
1.2. <i>Consideraciones generales sobre una poética orgánica</i>	
2. Estética y política	203
3. De la(s) memoria(s) y sus relaciones con la belleza	207
3.1. <i>Un zócalo de ideas para el concepto de memoria</i>	
3.2 <i>Transmisiones que ejercitan y construyen la(s) memoria(s): cine y teatro</i>	
3.2.1. <i>Ukamau: memoria y redención</i>	
3.2.2. <i>Teatro de los Andes: memoria y aprendizaje ético</i>	

## **CAPITULO IV. “Memoria elíptica de la violencia: denuncia poética y testimonio”**

Introducción	221
1. Anamnesis elíptica y ejemplar: el oído y el ojo vueltos hacia el subalterno	222
2. Series disciplinares y grupos: modulaciones de la memoria elíptica-ejemplar	226
2.1. <i>Los films del testimonio y la violencia en el GU: recurrencias y autocrítica</i>	
2.2. <i>TA y su tríptico de la violencia y la compasión</i>	
2.3. <i>Dos variantes de la anamnesis elíptica-ejemplar: redención y aprendizaje ético</i>	
3. Motores de la anamnesis elíptica-ejemplar: oído garante y ojo responsable	250
3.1. <i>En torno al “oído garante”: una discursividad poético-testimonial</i>	
• <i>Un tejido de voces: “El Coraje del pueblo”</i>	
• <i>Voz, sonido y canto de la catástrofe: “En un sol amarillo”</i>	
3.2. <i>En torno a la representación de la violencia: el ojo responsable y las (des)figuraciones (im)potentes</i>	
• <i>Del pequeño alumbramiento del ojo responsable... o Revolución</i>	
• <i>Un ojo responsable por la sangre derramada: “Yawar mallku”</i>	
• <i>Una ruina habitada desde el presente: a propósito de La Ilíada</i>	
3.3. <i>Una política de la huella: oído garante y ojo responsable como claves de aparición pública de lo subalterno</i>	
• <i>Memorias de la luz: visibilidad evanescente y escucha del espectro político en “Otra vez Marcelo”</i>	
• <i>Un oído conmovido para el ojo estremecido o “Humillados y ofendidos”</i>	

## **CAPÍTULO V. “Memoria circular: viajes cíclicos de la identidad heterogénea”**

Introducción	351
1. Anamnesis circular-seminal: cultura e identidad como núcleos motores	352
2. Series disciplinares y grupos: modulaciones de la memoria circular seminal	365
2.1. <i>Films de viaje cultural en el GU: revisitaciones a una temporalidad Otra</i>	
2.2. <i>Los viajes por la cultura andina en TA: identidades en desplazamiento</i>	
2.3. <i>Dos variantes de la anamnesis circular seminal: redención y aprendizaje ético</i>	
3. Tres respuestas a la pregunta circular por la identidad cultural	379
3.1. <i>Pervivencias coloniales</i>	
• <i>“Para recibir el canto de los pájaros”: una memoria que alegoriza el drama nacional</i>	
• <i>Des-cubrimiento grotesco: “Colón” como parodia a la memoria del poder colonial</i>	

### 3.2. Posibilidades imposibles: vínculos interculturales

- *El diagnóstico “Ukamau” o el dedo en la llaga*
- *Sandalias de memoria: “Las abarcas del tiempo”*

### 3.3. De la migrancia, o una forma de asumir la heterogeneidad

- *Oscilaciones constitutivas, mirada-límen y memoria heterogénea: “La Nación clandestina”*
- *Movilidades míticas y (auto)referenciales: “Odisea”*

**CONCLUSIONES** \_\_\_\_\_ 487

**Anexo: fichas técnicas** \_\_\_\_\_ 503

## **BIBLIOGRAFÍA DESGLOSADA**

1. Bibliografía teórico-metodológica _____	513
2. Bibliografía específica sobre el Grupo Ukamau y Jorge Sanjinés _____	519
3. Bibliografía específica sobre Teatro de los Andes y César Brie _____	523
4. Bibliografía sobre cine boliviano _____	526
5. Bibliografía sobre teatro boliviano _____	529
6. Bibliografía sobre historia, política y cultura boliviana _____	533
7. Bibliografía sobre cine latinoamericano _____	537
8. Bibliografía sobre teatro latinoamericano _____	540
9. Bibliografía sobre estudios de la memoria y testimonio _____	543
10. Bibliografía sobre problemas de identidad, territorio e interculturalidad _____	548
11. Bibliografía general _____	551
12. Entrevistas _____	555

*Mi gratitud hacia...*

Mis padres, cuyo apoyo incondicional ha sido y es sustantivo para mi formación humana y profesional. Su acompañamiento diario, silencioso y gratuito es el blanco del papel de esta tesis. Gracias a mi padre, por su ejemplo de rigor y compromiso con la tarea asumida; por el sentido de responsabilidad. Gracias a mi madre, por su sensibilidad; por dedicarme tiempo y energía leyendo cada texto que le entregué. Por ser capaz de “pedirme ayuda para mirar el mar”.

Mis hermanos y hermanas, por el sostén amoroso, el interés y aliento brindado. Mi sobrina, Bianca, porque fue abrazo milagroso y risa que aliviaron este proceso.

A Jorge Sanjinés y a todo el grupo Teatro de los Andes, por su colaboración desinteresada y generosidad. Por haber soñado y puesto las manos a trabajar.

Mi director Mariano Mestman, por su insustituible mirada crítica, aguda y desafiante. Mi co-director de beca CONICET Martín Rodríguez, interlocutor entusiasta, abierto al diálogo y al intercambio; por su atención y disponibilidad.

A los siempre inspiradores Graciela Sarti, Ricardo Manetti y Héctor Kohen, con quienes tengo el privilegio de trabajar, aprender y disfrutar de lo que amamos.

A Ana Laura Lusnich, quien me abrió las puertas a la investigación y fue testigo de los primeros pasos de lo que era un “proyecto”.

A Pablo Piedras, ejemplo de trabajo y creatividad, porque de su mano, siendo alumna, conocí una de las pasiones de mi vida: el cine latinoamericano y argentino.

A Javier Campo y Sebastián Russo, porque son intelectuales íntegros y conversar con ellos resulta siempre un estímulo para abrir preguntas. Por su amistad.

A los trabajadores de la Biblioteca de la ENERC, porque son -sin duda- los mejores compañeros y cómplices que cultivé en estos años de investigación.

A Carlos Saracini porque es un Maestro apasionado por la humanidad. En él cifro una comunidad comprometida con la memoria y el presente: la “Santa Cruz”.

A mis amigas y amigos, andamio afectivo indiscutible de este trabajo, por esperarme, cuidarme y tener siempre presta una sonrisa cuando andaba perdida.

A Matías Mauricio, porque su respiración poética, inteligencia y sabiduría amplifican mi escritura y mi cotidiano. Porque su inmensa paciencia y amor son la argamasa de mi vida. Porque es el corazón.





De “Las abarcas del tiempo”

*Aquí está la palabra. Pronunciando gota a gota el tiempo en que vivimos,  
del que hicimos parte, como el chillido de un pájaro en medio de su sed,  
como el jadeo del amor reptando en las habitaciones.  
Aquí está la llave, para abrir la puerta del jardín perfumado,  
y extender nuestro pobre vendaje sobre la rabia de los niños,  
sobre el susto de los hombres que atraviesan la calle.  
Aquí está la paz, el tiempo, el impulso, para cerrar los ojos en medio del ruido  
y percibir el ruido, para abrir los ojos y descubrir nuestro brazo, trabajando.*

***Aquí está el polvo, para amasar el pan y compartirlo con aquellos que del polvo se  
alzaron y compartieron con nosotros su memoria. Aquí estamos.***

**para ellos y ellas...**



## INTRODUCCIÓN

Tras la Guerra del Chaco y el término de la II Guerra Mundial Bolivia vive un tiempo acelerado de profundos cambios socio-políticos y culturales. El triunfo de la revolución de 1952 y el avance de los sectores populares en el ejercicio del poder político, cambió drásticamente su sistema de relaciones sociales así como el diseño político económico. A nivel regional, el triunfo de la revolución cubana, la multiplicación de movimientos de liberación nacional y la creciente conciencia antiimperialista, modificaron los modos de entender la cultura. Su producción hizo foco en la promoción de una mayor agencia político-cultural de los sectores subalternos en las luchas populares, a la vez de concretar vínculos entre los artistas a través de distintos ámbitos organizados de comunicación (revistas, encuentros, foros). La cultura entonces, atravesó un proceso de latinoamericanización.

Es precisamente a partir de esa coyuntura histórica y hasta la actualidad que el país andino cuenta con grupos de producción y difusión cultural que desde el teatro y el cine han desarrollado sus actividades con un horizonte de intervención política, ya sea en pos de la concientización crítica de auditorios, la discusión político social de asuntos locales como el apoyo a la gestión y organización de recursos simbólicos en organizaciones de base. Tanto las experiencias teatrales de Nuevos Horizontes, el Taller de Cultura Popular, COMPA (Comunidad de Productores en Artes) y Teatro de los Andes; como las producciones en cine del Grupo Ukamau, el trabajo en súper 8 con organizaciones de base que facilitara Alfonso Gumucio Dagrón y el de Iván Sanjinés con el video comunitario indígena al frente del CEFREC (Centro de Formación y Realización Cinematográfica), entre otras,<sup>1</sup> comparten el situarse como prácticas estéticas de intervención social, y postular un sentido político de la cultura. A través de la visibilización de discursos y personajes de la Historia acallados, la reivindicación y apelación a expresiones de la cultura popular, y la problematización de las formas de identidad local, las obras de los grupos mencionados apuntan a la reconstrucción de memorias compartidas subyugadas, la simbolización de la conflictiva realidad boliviana y latinoamericana, y la redefinición de configuraciones identitarias. Son propuestas que conciben las disciplinas artísticas como lugares de afirmación política hacia la

---

<sup>1</sup> Experiencias que comentamos con mayor detalle en el capítulo I.

construcción de proyectos colectivos, nuevas subjetividades y formas de relación frente al poder hegemónico o el *status quo*.

El rastreo histórico y periodización de los conjuntos permite construir una corriente de producción simbólica que, con antecedentes en la pintura indigenista y la pedagogía intercultural, ha entendido al teatro y al cine como formas culturales que dinamizan y fortalecen el pensamiento y el accionar crítico y creativo de los sectores populares y los grupos de base: por ello decidimos llamarla *tendencia de producción cultural de horizonte político*. Esta labor cartográfica trans-disciplinar no ha sido desarrollada previamente, y esta tesis se propone hacer una contribución al avance de su definición problemática, y colaborar al necesario enriquecimiento, desarrollo y difusión de la historia del cine y teatro latinoamericano, y en particular el boliviano.

Dentro de la *tendencia*, esta tesis se concentra en dos experiencias puntuales: una cinematográfica y otra teatral. Dada su labor creativa continua (producción de films, videos, obras de teatro y puestas); la durabilidad de sus formaciones; la asistencia regular a festivales nacionales e internacionales; la contundente presencia en debates sobre el campo audiovisual y teatral local; su incesante producción teórica e intelectual (de enorme valía y productividad); el ejemplo creativo y ético de su obra; como la instrucción —tanto de espectadores como de actores y técnicos— que han brindado a varias generaciones; los casos empíricos que se abordan en detalle son: el Grupo Ukamau (GU) dirigido por Jorge Sanjinés, y Teatro de los Andes (TA) dirigido por César Brie. La tarea de Ukamau y su director en el cine de la región ha sido y es no sólo original, sino cardinal en lo que hace al desarrollo del movimiento del “Nuevo Cine Latinoamericano”, funcionando como referente ineludible en discusiones, foros y encuentros internacionales.<sup>2</sup> Teatro de los Andes, fundado en 1991, ha estimulado la enseñanza y profesionalización del teatro en Bolivia, generando además propuestas dramáticas y escénicas de contenido social y político con un alto valor estético, y es considerado por investigadores y teatristas como uno de los grupos más interesantes de los últimos años en América Latina.

Hacia 1961 Sanjinés y el guionista Oscar Soria comenzaron a trabajar juntos y formaron “Kollasuyo Films” que más tarde se convertiría en el GU. Realizaron varios films por encargo para distintas instituciones mientras desarrollaban en paralelo proyectos independientes, entre ellos la Escuela Fílmica, un cine club itinerante y un

---

<sup>2</sup> Para una lectura pormenorizada del Movimiento, recomendamos el trabajo de la Dra. Silvana Flores “El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental” Buenos Aires, Imago Mundi. 2013.

boletín cinematográfico. La primera película del grupo, completado por Ricardo Rada en producción, fue *Revolución* (1963), un trabajo de búsqueda, ensayo y aprendizaje donde se intuyen los lineamientos estéticos y políticos del cine Ukamau posterior. Sanjinés simpatizaba con los postulados del MNR (Movimiento Nacionalista Revolucionario) que había liderado la revolución boliviana de 1952, pero progresivamente fue desencantándose y viró hacia las ideas de izquierda marxista. El director ha recalcado varias veces que fue el impacto de la injusticia social circundante, la muerte y la miseria extrema que vivía su país lo que proyectó en él la necesidad de hacer un cine urgente, de contrainformación, que alertara en torno al sometimiento cultural y económico en función de una toma de conciencia ejercida con memoria y compromiso con el presente.<sup>3</sup> Su cine era concebido como arma de combate, y la transformación social —en clave de inexorable revolución socialista— una responsabilidad a asumir. Los sectores indígenas y populares se convirtieron no sólo en destinatarios predilectos de los films, sino en interlocutores críticos del grupo. Si había que explicar la miseria y conocer quiénes la ocasionaban, a fin de que de esa comprensión emergiera una lucha conciente y lúcida, había que hacerlo junto a los mismos sectores empobrecidos.<sup>4</sup>

Entre 1964 y 1966 Sanjinés, Soria y Rada trabajaron en el marco del ICB (Instituto Cinematográfico Boliviano). Más tarde, de forma independiente a cualquier institución pública o privada, se consolidaron como grupo en 1969 con el estreno de *Yawar Mallku*, película en la que ya participa como miembro activo Antonio Eguino, en el rol de director de fotografía. Luego vendrá el malogrado proyecto *Los caminos de la muerte* (1970), que terminó inacabado al arruinarse por completo durante el revelado, y la laureada *El coraje del pueblo* (1971), film que no pudo estrenarse en Bolivia hasta muchos años después debido a la censura y persecución política instaurada por dictadura militar conducida por Hugo Bánzer. En este momento de radicalización política el grupo se dividió en dos, y ambas partes conservaron el mismo nombre. Bajo el liderazgo de Sanjinés el GU partió al exilio, primero en Perú y luego en Ecuador, donde realizó *El enemigo principal* (1973) y *Fuera de aquí* (1977), hasta que a principios de la década del '80 pudo retornar a Bolivia. Allí realizó en 1982 *Las*

---

<sup>3</sup> En el capítulo II desarrollamos con mayor detalle el posicionamiento de Sanjinés como intelectual comprometido; y en el capítulo III discutimos en torno del tipo de ejercicio de recuperación del pasado que se activa en los films de Ukamau, en tanto “memoria para la redención” de las luchas populares interrumpidas o aniquiladas.

<sup>4</sup> Desarrollamos en detalle el derrotero histórico del GU en el capítulo II.

*banderas del amanecer* y en 1989 *La Nación clandestina*. La segunda agrupación, llamada Ukamau Ltda., bajo la forma de empresa, inicialmente integrada por Rada, Eguino y Soria, se quedó en Bolivia y optó por un cine de calidad, comercial y destinado a los sectores medios urbanos, sin pretensiones de intervención política. Sanjinés seguirá realizando films hasta la actualidad.

Teatro de los Andes se estableció bajo la dirección de César Brie en 1991 en el pueblo de Yotala, a 15 Km. de la ciudad de Sucre, en un predio que contaba con sala de ensayos, teatro, habitaciones para actores, carpintería, cocina, y espacios comunes. Sus actores residían allí de forma permanente dedicados exclusivamente al teatro buscando una formación integral, produciendo sus propias obras y presentándolas en Bolivia y el exterior, bajo una propuesta general de teatro del humor y la memoria. Aunque la dirección y la dramaturgia estuvo a cargo de Brie, la modalidad de organización y sistema de decisión era grupal sin división del trabajo fijo, sino por tareas en colaboración y con referentes de área (música, escenografía y vestuario). Su propuesta teatral rompía con los espacios tradicionales, incorporaba músicas y danzas tradicionales de Bolivia y otros países y experimentaba con distintas disciplinas artísticas y medios expresivos. El trabajo plástico sobre el espacio (en la huella de Jerzy Grotowski y Peter Brook), fue en paralelo a una preocupación conceptual, política y ética en torno a los tópicos trabajados. La confrontación con mitos clásicos y andinos, la temática política, social e histórica, el uso de fuentes documentales y testimoniales, la apelación a la cultura popular e indígena, servían tanto a artistas como a espectadores: a los primeros en función de una auto-interrogación creativa, a los segundos en tanto interpelación estética (percepción) e intelectual.

A través de sus espectáculos el grupo procuró reflexionar sobre la violencia, la discriminación y la corrupción, para subrayar la necesidad del encuentro de y entre lo diferente, y la fecundidad del cruce mixto entre una técnica occidental y la cultura andina que le da sentido. TA funcionó también como espacio de enseñanza durante toda su trayectoria, y tuvo su propia revista de artes escénicas: “El Tonto del pueblo”. Entre 2009 y 2010, Brie se desvinculó del proyecto que casi veinte años atrás hubiera creado, pero el grupo permanece activo: Alice Guimaraes, Paolo Nalli, Gonzalo Callejas y Lucas Achirico continúan trabajando juntos.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> En el capítulo II desarrollamos in extenso la historia del grupo, y en el capítulo III estudiamos y caracterizamos sistemáticamente los rasgos principales de su poética.

### *Problemas de investigación*

Puesto que las plataformas estético-políticas de ambos grupos y las obras que emanan de ellas pueden ser pensadas como cajas de resonancia de procesos sociales de recuperación de la historia y cultura subalterna, consideramos imprescindible: a) no encapsular la labor de ambos colectivos sino enmarcarla en una corriente mayor para observar como hereda, reelabora y propone formas de producción, formación y difusión cultural; y b) re-situar el análisis puntual de la producción estética en marcos teórico-epistemológicos amplios e interdisciplinarios, distanciándonos de perspectivas tanto excesivamente inmanentes como esencialistas. Por ello a lo largo de esta tesis, a través del estudio de las obras del corpus y de las reflexiones de los artistas<sup>6</sup> que conformaron ambos colectivos, provistos de un marco conceptual que atiende a cuestiones historiográficas y teórico-metodológicas que beben de los aportes de la crítica cultural, los estudios de la memoria, subalternos, latinoamericanistas y de crítica literaria, nos proponemos indagar y discutir los siguientes problemas de investigación:

- i. Como anticipamos, desde mediados del siglo XX Bolivia cuenta con una serie de experiencias culturales que se han propuesto una doble tarea: la producción simbólica y/o artística –intentando dotar de cierta consistencia y continuidad al desarrollo disciplinar del teatro y el cine-, y la intervención en el campo socio-político local a través de esas mismas producciones, y su labor pedagógica e intelectual. Estas experiencias, sólo aparentemente inconexas, constituyen una corriente transdisciplinar que ha tenido momentos de mayor visibilidad pública y otros de repliegue en función de la coyuntura política, pero que todavía no ha sido puesta en sistema dando cuenta de sus continuidades y rupturas, rasgos comunes y variantes. Este primer problema historiográfico entraña diferentes cuestiones: ¿cómo discernir una periodización que contemple la complejidad del desarrollo histórico de la *tendencia*?, ¿de qué modo los grupos, colectivos e incluso individualidades intelectuales se incluyen en ella?, ¿cuáles son los caracteres generales comunes, y cuáles los específicos por conjunto?, ¿qué categorías son operativas para pensar modelos sintéticos de sus variantes internas?

---

<sup>6</sup> Utilizamos el término “artista” de un modo amplio sin aludir con ello a la tradición clásica de la Historia del Arte. Entendemos esa noción como parte de una constelación semántica en la que incluimos como sinónimos los términos de: creador, trabajador de la cultura, artífice, productor, intelectual.



- ii. Un segundo problema atañe específicamente a la historización de los grupos seleccionados para preguntarse de forma comparada: en primer lugar por el derrotero de su trayectoria -atendiendo no sólo a la producción fílmica y escénica, sino también escrita-; luego por sus relaciones con la historia social general; en tercer lugar por el vínculo establecido con la historia disciplinar y con la historia de la *tendencia*; y por último por las formas en que en ambos se encarnan las diferentes modulaciones internas a la *tendencia* de horizonte político.
- iii. Dado que la recuperación del pasado —como tema y como proceso-trabajo—, funciona como un eje central en las prácticas y estéticas del GU y TA para pensar el presente y construir referencias y discursos alternativos al dominante en función de un futuro inclusivo, resulta un problema clave diseñar una síntesis teórico-metodológica que discuta y repiense cuestiones relativas al problema de la memoria compartida. Seguidamente, es necesario preguntarse por los modos a través de los cuales se trabaja la memoria estéticamente, y cómo trabaja la memoria en las formas estéticas, esto es ¿cuáles son los rasgos específicos en las obras del GU y TA, que permiten pensarlas en tanto vehículos estéticos de transmisión y ejercicio de la memoria? Puesto que la problematización de temas de significación política y la recuperación de la cultura local (memoria de tradiciones vernáculas, mitos, costumbres, etc.) producen la amplificación del pasado y sus voces en el presente, será necesario también elaborar nociones específicas que se ajusten a las formas puntuales en que la memoria compartida se diversifica y potencia a partir de estos soportes externos de ayuda, es decir, las experiencias culturales que el GU y TA promueven.
- iv. Dado que el ejercicio de la memoria en ambos colectivos se ancla ora en tópicos vinculados a la violencia política (masacres, violencia estatal y paraestatal hacia sectores populares, corrupción, desaparición de personas, exilios, discriminación y racismo, segregación social y simbólica, etc.), ora en temáticas relativas a la identidad cultural local y sus expresiones (danza, cantos, música, imaginario, etc.), un último problema general que encara esta tesis es dar cuenta de las formas particulares en que en los textos fílmicos, teatrales y espectaculares tiene lugar la indagación sobre el pasado reciente y en torno de configuraciones simbólicas de larga duración.

## I. ESTADO DE LA CUESTIÓN

A fin de considerar el estado de la cuestión en torno a nuestro objeto de estudio –las trayectorias del GU y TA-, pasaremos revista a los trabajos previos yendo de aquellos que toman por objeto a los grupos en cuestión, hacia los que se ocupan de las áreas temáticas o problemas generales que abordaremos transversalmente en la tesis y que funcionan como ejes de comparación. Cabe destacar que hasta la fecha no existen investigaciones previas que pongan en relación comparada y transdisciplinar la trayectoria de ambos grupos, ni trabajos que lean las experiencias de cine y teatro de impulso social y político bajo un mismo sistema o constelación.

*a). Antecedentes de estudio de los grupos Ukamau y Teatro de los Andes.*

En lo que concierne al cine del GU y Jorge Sanjinés, contamos con entrevistas y publicaciones colectivas sobre el grupo, que revisten un significativo valor documental. Se destacan, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México, Siglo XXI) —la compilación de ensayos, intervenciones en foros y discusiones que en 1979 publicara Ukamau en una suerte de síntesis de su trayectoria—, y *El cine de Jorge Sanjinés* (1999) —el libro que editara el Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz, que reúne escritos del grupo y el cineasta, fragmentos de guiones, entrevistas y críticas periodísticas a sus films, desde el inicial *Ukamau* (1966) hasta *Para recibir el canto de los pájaros* (1995)—. Debido a su perspectiva crítica desde marcos teóricos que nos interesan —estudios subalternos, crítica cultural—, y por la productiva articulación entre análisis fílmico y problemáticas socio-culturales locales (indigenismo, identidad cultural, nación pluricultural, sociedad abigarrada y representación de los sujetos nacionales), caben mencionar tanto el trabajo de Leonardo García Pabón (1998) como el de Javier Sanjinés (2004). Por su parte, José Sánchez (1999) elaboró un estudio sobre el itinerario productivo del cine boliviano y en especial del GU, nutrido fundamentalmente de fuentes primarias, archivos y conversaciones con los realizadores y técnicos más importantes del cine local, ofreciendo un material documental muy valioso puesto que es poco frecuente encontrar entrevistas extensas a músicos y guionistas bolivianos de la talla de Oscar Soria, Alberto Villalpando y Cergio Prudencio. En 2010 el colectivo Rev(b)elando imágenes editó un volumen especial dedicado al GU con análisis fílmicos, entrevistas y ensayos breves, en el cual participamos con un trabajo que adelantaba varias de las hipótesis que desarrollamos en esta tesis. Por su profundidad y densidad crítica, el estudio de los modos de representación de sujetos populares que allí

realiza Mariano Mestman (2010) resulta el antecedente más relevante del volumen, así como también es sustantivo el aporte de David Wood (2010). En 2013 Mestman publicó un ensayo en torno a la presencia del testimonio en el film *El coraje del pueblo* (1971) que consideramos muy útil, coincidiendo con varias de sus perspectivas e hipótesis de trabajo (Aimaretti, 2012). Es destacable también el trabajo de Sofía Kenny (2009) que, al recuperar otras figuras de la historia del cine nacional como Jorge Ruiz y difundir el trabajo del CEFREC, impide entender insularmente la experiencia del GU.

La bibliografía sobre TA comprende fundamentalmente reseñas de sus participaciones en festivales internacionales, especialmente el de Teatro Iberoamericano de Cádiz y análisis de obra puntuales. Sin duda, el espectáculo que más ha convocado a la crítica especializada y la academia ha sido *La Ilíada* (Brie, 2000), sobre el cual se encuentran agudos aportes en Alicia Del Campo (2000, 2001), Juan Villegas (2000, 2005), Carlos Reyes Posada (2001), Maria Elena Babino (2003) y Silvina Persino (2007). Cabe destacar que 2013 César Brie editó en dos volúmenes varias de las obras que escribiera durante la dirección de TA. Marita Foix fue la encargada de elaborar dos apéndices muy útiles: en un caso se consignan cronológicamente datos personales del director y fechas de elaboración de las obras; y en otro se transcribe una entrevista a Brie. En ambos anexos hay además una serie de comentarios de las obras que figuran en cada volumen. Con todo, no existe un trabajo sistemático sobre la agrupación que abarque sus dimensiones poética, política, ética, pedagógica, reflexiva y de organización interna. Destáquese por último los cinco números de la Revista de Artes Escénicas “El Tonto del Pueblo” (cuatro número simples y uno doble), de obvia consulta a la hora de historiar la trayectoria del grupo y sus preocupaciones estéticas y políticas.

#### *b). Antecedentes de historias del cine y teatro boliviano*

Alfonso Gumucio Dagrón es uno de los referentes insoslayables para el estudio histórico del cine boliviano. Además de artículos y críticas de cine en periódicos y revistas, Dagrón escribió la primera historia del cine boliviano (1982) y en 1986 editó un trabajo histórico-biográfico sobre una emblemática figura del cine local, el padre Luis Espinal. Por su parte, en 1979 Carlos Mesa coordinó un volumen colectivo en torno a la cinematografía y crítica local reuniendo trabajos e intervenciones en foros de discusión de los principales cineastas e intelectuales del campo audiovisual entre los que se destacan Jorge Sanjinés, Beatriz Palacios, Pedro Susz, Luis Espinal y Antonio Eguino. Mesa impulsó fervientemente la creación de la Cinemateca Boliviana y en 1985

publicó la segunda historia del cine boliviano, con una interesante articulación entre la producción cultural y el contexto histórico. Pedro Susz, (1985, 1990, 1991), Mikel Luis Rodríguez (1999), Verónica Córdoba (2006, 2006b) y Santiago Espinoza y Andrés Laguna (2009, 2011) son valiosos antecedentes para nuestra investigación al abordar amplias problemáticas de historiografía del cine que van desde el cine silente boliviano al desarrollo del ICB; de la presencia temática e iconográfica de “lo indígena” en el cine boliviano a la renovación de las propuestas fílmicas comerciales a mediados de los noventa. Por su parte, dentro de los estudios casi arqueológicos del cine silente boliviano —en su mayor parte perdido— Fernando Vargas Villazón (2010) da cuenta del proceso de hallazgo y reconstrucción de un valiosísimo material fílmico, la película de José María Velasco Maidana *Wara Wara* (1930), ejemplo antológico de lo mejor del cine mudo boliviano; mientras que José Antonio Valdivia (2003) rescata las memorias de un pionero del cine documental y el cine profesional local: Jorge Ruiz.

Por último, como parte del escenario audiovisual local, es necesario también pasar revista a los estudios sobre la historia y las prácticas del video boliviano. Luis Bredow (1989) fue uno de los primeros en poner en evidencia el potencial y las dificultades del video en lenguas originarias, mientras que Adolfo Colombres (1995) reflexionó sobre la relevancia del cine y el video producido por indígenas como forma de disputa simbólica por el control de la propia imagen, e impugnación de medios escritos como forma hegemónica de la producción del conocimiento. Iván Sanjinés (2008) y Freya Schiwy (2005, 2006) son referentes esenciales para comprender la producción de video indígena en Bolivia como parte de un movimiento regional en toda América Latina, asociado a un conjunto de luchas político culturales y discusiones sobre tecnologías del conocimiento. Especializada en la producción y modos de trabajo del CEFREC otro referente central es Gabriela Zamorano (2009, 2009b, 2009c), quien problematiza de qué maneras a través del Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual, distintas comunidades indígenas intervienen políticamente en la realidad del país. Otros antecedentes sobre el tema son los trabajos de Antoni Castells (2003) y Ana Daniela Nahmad Rodríguez (2007).

En lo que hace al campo de la historia de las artes escénicas en Bolivia, las referencias paradigmáticas son Mario T. Soria (1980) y Oscar Willy Muñoz (1981), quienes produjeron las primeras historias disciplinares locales. El primero, consigna fundamentalmente nombres de autores y obras teatrales, sin adentrarse en el estudio de las puestas en escena, recepción, ni articulación problemática con el contexto social.

Con mayor profundidad, Muñoz reúne y analiza información dispersa y la vincula con la historia local a partir de dos períodos: antes y después de la guerra del Chaco. También se concentra en la producción dramaturgica, realiza estudios de caso de textos teatrales y menciona brevemente la tarea de Nuevos Horizontes. Dado que en breves artículos de revista el autor va actualizando el panorama informativo y crítico del teatro boliviano (1981, 1985, 1986, 1992, 1995, 1998, 1999, 2000, 2005, 2006, 2008, 2010), ofreciendo además una valiosa bibliografía, resulta un antecedente central para el armado de la cartografía del teatro boliviano. Karmen Saavedra Garfias (2002) problematiza la puesta en escena y enseñanza teatral local, y por su carácter interrumpido piensa la producción boliviana en “proyectos” inconclusos (sin proyección ni duración en el tiempo) así como también marca el déficit de trabajos históricos sobre el tema. La misma autora compiló en 2005 un grupo de artículos y discusiones sobre la relación entre producción teatral y política e historia boliviana. Alternando indagaciones teóricas, el testimonio de actores, dramaturgos y directores teatrales, Soledad Ardaya, Pablo Gonzalves y Glenda Rodríguez (2010) exploran las tendencias más significativas de la escena local reciente; mientras que Teresa Alem (2007) organiza materiales dispersos sobre COMPA, una experiencia de teatro popular en El Alto. Por su parte René Hohenstein (2010) pasa revista de los actores y grupos de teatro de Santa Cruz, y Daniel González Gomez (2009) aborda el teatro originario boliviano durante la colonia y la república, y sus formas de pervivencia.

Aunque esporádicas, distintas revistas de divulgación también abonan el campo de los estudios teatrales. La más importante, a nivel de producción crítica y teórica, ha sido “El Tonto del Pueblo” (1995-2001), editada por el grupo Teatro de los Andes y Plural, con la dirección de César Brie. Allí encontramos algunos artículos interesantes para nuestro trabajo como el de Karmen Saavedra Garfias (1995) que resume la historia del teatro popular boliviano, el de Gabriel Martínez (1995) sobre su proyecto teatral en comunidades indígenas,<sup>7</sup> el de Lupe Cajías (1996) sobre el caso de Nuevos Horizontes,<sup>8</sup> la entrevista a Edgar Darío González (1999) en torno a su experiencia teatral en centros mineros y campesinos desde 1976 y el trabajo de Fiore Zulli (1999) acerca de su práctica en comunidades guaraníes.

---

<sup>7</sup> Martínez y Verónica Cereceda, llegados de Chile y amigos de Jorge Sanjinés, fueron pioneros en la década del sesenta en trabajar desde el teatro y la educación junto a indígenas y campesinos en Oruro, y posteriormente fueron colaboradores y consultores cercanos a César Brie. Su experiencia se comenta en el capítulo I.

<sup>8</sup> En 2007 la autora publicará una exhaustiva investigación sobre el conjunto que, desde 1946, desarrolló una intensa experiencia de trabajo teatral en zonas mineras y populares de Bolivia.

*c). Antecedentes de historias del cine y teatro latinoamericano*

En lo que se refiere a historias del cine latinoamericano, el material disponible es abundante. Destacamos los aportes de Gumucio Dagrón (1982) sobre la censura y el exilio en las distintas cinematografías locales, Peter Schumann (1987) dedicado a recuperar las experiencias del llamado Nuevo Cine de intervención social y política y John King (1994). Es también muy importante el aporte señero del brasilero Paulo Antonio Paranagua, dedicado desde 1985 a la problematización teórico-metodológica del cine de la región desde una perspectiva comparatista, así como también el rastreo panorámico del cine documental latinoamericano (2000, 2003). Por su parte Clara Kriger y Alejandra Portela (2000) repasan los nombres y trayectorias de cineastas bolivianos desde el cine silente hasta los noventa, en el marco de una publicación sobre directores latinoamericanos, mientras que Alberto Elena y Marina Díaz López compilan una serie de trabajos que revisitan la producción regional a partir de distintos análisis de caso fílmicos (1999, 2003).

En relación con el estudio sobre el cine político de América Latina —con énfasis específico en Argentina, Bolivia, Cuba y Brasil— resulta insoslayable el aporte de Octavio Getino y Susana Velleggia (2002), quienes proponen la noción de “cine de intervención política” para pensar y discutir las propuestas, manifiestos y obras de los cineastas de los sesenta y setenta; así como el trabajo que Velleggia publicara en 2009, en el cual se señalan tanto los posibles aportes o referencias político-ideológicas como las inspiraciones estético-formales de los cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano. Recientemente, Silvana Flores (2013) publicó su tesis doctoral en torno al movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano de los sesenta y setenta, trabajo cuyo valor no sólo radica en sus aportes historiográficos sino en la minuciosa bibliografía que ha reunido, organizado y puesto a disposición, tras largos años de investigación. Por otra parte, el Grupo CIyNE (2014), dirigido por Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras, desarrolló una investigación colectiva, de la que participamos, en torno a la representación de los procesos revolucionarios en América Latina, que dio como resultado una publicación con variados aportes, tanto en lo relativo a nuevas lecturas sobre parte de la filmografía que nos ocupa en esta tesis, como en lo que hace a la puesta a punto de una perspectiva de trabajo comparatista, que ponderamos. Las referencias en inglés sobre historia e historiografía del cine latinoamericano pertenecen a Juliane Burton (1986, 1990) y Zuzana Pick (1993).

En lo que respecta a video comunitario e indígena en América Latina, resultan útiles los textos de divulgación de Juan José García, Elif Karakartal, Carlos Plascencia y Guillermo Monteforte (2006), por permitir una visión panorámica de experiencias de video con problemáticas comunes: modos de apropiación y configuración de la propia imagen, memoria asociada a la cultura de la resistencia, recreación de relaciones sociales con los entornos próximos y articulación con la CLACPI (Consejo Latinoamericano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas). Por último, Alfonso Gumucio Dagrón lideró un proyecto de investigación colectivo sobre el cine y video comunitarios en América Latina y el Caribe, que pudo ser publicado en 2013 con el apoyo de la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano y, obviamente, también nos resulta una referencia por demás útil y necesaria.

En contraposición con la escasez de referencias sobre teatro en Bolivia, acerca del teatro en América Latina es amplia la bibliografía, entre la que destacamos aportes significativos para nuestra tesis doctoral, ya sea debido al tipo de perspectiva de estudio propuesta como al estudio de ciertas áreas problemáticas. Franklin Rodríguez (1990), por ejemplo, propone utilizar elementos de la filosofía y la sociología latinoamericana para estudiar el teatro, a fin de lograr una mayor vinculación con la realidad social regional. Concentrado en el Nuevo Teatro Latinoamericano de los sesenta, explica su peculiaridad en la asunción de una nueva función en el marco de procesos sociales más amplios: releer la realidad social y ofrecer concientización crítica. Juan Villegas (2005) aporta un abordaje regional, sincrónico y diacrónico, del teatro latinoamericano de grupos y aquel ligado a los sectores populares e indígenas, y observa la permanencia de elementos morfo temáticos. Hacia una historia del teatro latinoamericano han sido sustantivos los aportes de Beatriz Risk (1987), Marina Pianca (1990) y Osvaldo Obregón (2000) y, encarando problemas más específicos, rescatamos la propuesta de Silka Freire (2007) sobre el teatro documental latinoamericano. En relación al llamado teatro político latinoamericano hay varios antecedentes (Pelletieri 1995, Versényi 1996, Villegas 2000), destacándose especialmente los trabajos de Lola Proaño-Gomez (2000, 2003, 2007 y 2013) y Lorena Verzero (2013) por sus elaboradas conceptualizaciones.

d). *Antecedentes en torno a: estudios de la memoria, cultura e identidad*

En lo que concierne al área de estudios de la memoria Maurice Halbwachs (2004) es una referencia clásica para pensar marcos comunes, esquemas generales de registro, reconstrucción e interpretación del pasado, entre los que ha resaltado la lengua, el espacio y el tiempo. Complementariamente, la perspectiva ricoeuriana (1999, 2004) permite añadir la idea de que la memoria subjetiva también configura y nutre la colectiva, en tanto es cierto punto de vista sobre la misma. Por su parte Pedro Güell y Norbert Lechner (2006) reencuadran su reflexión sobre la memoria social dentro de una problemática más amplia, esto es, la construcción social del tiempo y las dinámicas de reproducción social, cuestiones por demás útiles a la hora de pensar cómo la producción cultural reelabora las nociones de temporalidad vigentes a la vez que puede subvertirlas. Los trabajos de Reinhart Koselleck (1993), Alain Brossat (2000), Andreas Huyssen (2002), Tzvetan Todorov (2007) y Marina Franco y Florencia Levín (2007) constituyen un conjunto de referencias básicas para discutir los vínculos entre historia y memoria, arte y memoria, testimonio, justicia y esfera pública; y el planteo de Yosef Yerushalmi (2006) acerca del olvido, resulta un aporte determinante para nuestra tesis.

Con todo, quien constituye para nosotros el antecedente regional más significativo en torno de este campo es Elizabeth Jelín (2001, 2002, 2007, 2012) con su ya emblemático *Los trabajos de la memoria* (2002), un lúcido ensayo que ofrece desde América Latina, una batería teórica y reflexiva para estudiar y discutir espacios, prácticas y vehículos de memoria; políticas, éticas y estéticas, formas de transmisión y legado del pasado. Para pensar la relación posible entre memoria y política, o reflexionar sobre el concepto de memoria desde “la perspectiva de los vencidos”, son relevantes los aportes desarrollados por Hugo Achúgar (1994, 1998), Pilar Calveiro (2006, 2012), y especialmente Michael Pollak (2006) y Alejandra Oberti y Pittaluga, Roberto (2006), quienes abordan los modos de existencia de las memorias subalternas, periféricas, subyugadas o subterráneas, y observan los escenarios de disputa por la hegemonía del sentido sobre el pasado. Sin duda, todos estos planteos son deudores del profético trabajo de Walter Benjamín, y muy especialmente de su “Tesis sobre el concepto de la historia” (1987) que para nosotros constituye, como es obvio, una referencia fundamental, así como la minuciosa lectura crítica que de esa obra hiciera Michael Löwy (2012).



Relativo a discusiones sobre cultura, interculturalidad, sectores populares e indigenismo, Pablo González Casanova ([1965, 1971] 2005) es una fuente latinoamericana esencial al señalar, ya desde la década del sesenta, la importancia de encuadrar las reflexiones sobre sociedades pluriculturales a partir del problema del colonialismo interno, y la descapitalización y desarrollo distorsionado (y complementario) de los sectores populares e indígenas en función del sector dominante. Consideramos que José Carlos Mariátegui ([1928] 2010) y Rodolfo Kusch ([1971, 1976] 1999, 2000) son referencias productivas por el carácter sugestivo y la contundencia de sus aportes a una teoría latinoamericana de la cultura y pensamiento andino y popular. Por su parte, Guillermo Bonfil Batalla (1990, 1992) ha criticado los estudios indigenistas al poner de manifiesto cómo se menosprecia la acción política del Otro, subrayando la importancia de la gestión sobre el propio repertorio cultural, y la modificación del mismo a lo largo del devenir histórico bajo operaciones de resistencia, innovación y apropiación frente a las culturas dominantes. Por último, señálese el aporte de Claudia Briones (2009) y Fernando Garcés (2009) quienes, en oposición a una visión esencialista de la diferencia o de “tolerancia multicultural” —que oculta relaciones sociales, estructuras e instituciones de poder—, ven la diversidad cultural como construcción socio-histórica, una forma conflictiva de pensar la heterogeneidad social. La interculturalidad sería un horizonte de significación que mueve a la praxis por un orden político de intercambios simbólicos y materiales de carácter horizontal.

Antonio Cornejo Polar (1996, 2003) es para nosotros una referencia capital para pensar lo “heterogéneo” en las configuraciones culturales en América Latina y en particular en Bolivia: su perspectiva no sintética de la identidad, concebida como móvil, inestable, diversa y en pugna internamente, excluye cualquier matiz de hibridez o mestizaje conciliatorio, y a la vez que continúa cuestiona con lucidez los aportes de Renato Ortiz y Ángel Rama ([1982] 2007) sobre la transculturación. Otros antecedentes muy productivos para pensar estos problemas son Rita Laura Segato (1999), Javier Sanjinés (1992, 1995, 2003, 2005), Walter Mignolo (2006), Luis Tapia (2005), Luis Claros y Jorge Viaña (2009), Silvia Rivera Cusicanqui (1993, 2010 y 2010b) y, sobre todo, Alejandro Grimson (2011).

## II. OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN

En tanto objetivos generales, nos proponemos historizar y relacionar distintas experiencias culturales (teatrales, cinematográficas y de video) que han buscado acercarse a los sectores populares, campesinos e indígenas en Bolivia, con el sentido de aportar a la problematización de tópicos como la memoria social compartida y la construcción de la identidad, produciendo nuevos sentidos político-culturales en torno a la agencia de sectores subalternos. Definiremos caracteres de una *tendencia de producción cultural de horizonte político* precisando regularidades (horizontes de sentido compartidos y preocupaciones temáticas recurrentes) y especificidades, en atención a su vinculación con el contexto histórico-cultural y dando cuenta de desarrollos comunes entre medios expresivos; para luego construir modelos sintéticos capaces de conceptualizar y examinar los cambios internos en la *tendencia*, esto es, variantes o modulaciones que expresen las transformaciones dentro de la serie estética.

Nuestros objetivos específicos apuntan a ubicar y comprender la trayectoria histórica y la producción de los grupos Ukamau (1963-2012) y Teatro de los Andes (1991-2010) como parte de la *tendencia de producción cultural de horizonte político*, y estudiar el contexto socio-político boliviano en el que se desarrollaron ambas experiencias y desde el cual se produjeron y circularon las obras del corpus, estableciendo relaciones de cruce, tensión y contradicción entre la serie estética y la social que observen coyunturas histórico-políticas que pudieran originar respuestas variables. Nos interesa describir los modos de producción de las obras, señalar la relación con los programas definidos por los colectivos, y examinar posibilidades y condicionamientos económicos y mecanismos de censura.

Recavaremos y analizaremos en las obras los signos que den cuenta de la reflexión sobre el pasado reciente y el pasado cultural del largo aliento y pervivencia, para elaborar categorizaciones que se ajusten a la forma específica que adquiere y se desarrolla en ambos grupos el tópico y el ejercicio de la memoria. Revisaremos además las formas que toma la denuncia social en las obras en función de la problematización de la violencia política, estudiando especialmente la apelación al testimonio oral como principio constructivo, la aparición de artificios épicos en función del distanciamiento crítico, entre otros elementos. Y además exploraremos las concepciones de identidad cultural que aparecen en las obras, así como el privilegio por las identidades colectivas subalternas como protagonistas de los relatos y la presencia sustantiva de rasgos de la cultura, tradición y simbología andina.

A partir de los problemas de investigación planteados y los objetivos propuestos, esta tesis doctoral desarrolla y sostiene tres hipótesis complementarias:

I) Dado que desde la década del cincuenta y hasta la actualidad se observa en Bolivia la existencia de grupos de producción estética cuyo horizonte es la intervención en el campo social a partir de la simbolización de la realidad local, es posible identificar la presencia histórica de una *tendencia de producción cultural de horizonte político*. Políticamente explícita y afín a la realidad socio-económica y cultural de sectores subalternos, distingue diferentes registros y medios expresivos, privilegia tópicos como la memoria compartida y la configuración de la identidad cultural, y genera nuevos sentidos en torno a la agencia de sectores populares.

II) Los colectivos Ukamau y Teatro de los Andes son referencias paradigmáticas de la *tendencia*: no sólo por el carácter activo de sus poéticas esto es, la configuración de nuevas áreas de sentido que se activan con sus trabajos, sino porque son exponentes claves de las dos modulaciones o variantes expresivas que constituyen la *tendencia*, “*militante-resistente*” e “*intercultural humanitaria resiliente*”.

III) Las producciones estéticas de ambos grupos se caracterizan por ser *liminales*: generan experiencias y ámbitos de transformación del saber por el cruce de formas simbólicas y lenguajes diversos, donde relatos y tradiciones populares subalternas pueden reactivarse y recrearse bajo una dinámica mixta (sémica y experiencial) que va de la anamnesis compartida y la mediación simbólica de la vida, a la organización pública de la experiencia produciendo referencias alternativas.

Nuestro corpus de obras abarca films y puestas en escena:

Fílmico: *Revolución* (Jorge Sanjinés, 1963), *Ukamau* (Jorge Sanjinés, 1966), *Sangre de Cóndor* (Jorge Sanjinés, 1969), *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjinés, 1971), *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, 1989), *Para recibir el canto de los pájaros* (1995), *Humillados y ofendidos* (César Brie y Javier Álvarez, 2008).

Teatral (obras dramáticas y puestas en escena): *Colón* (César Brie, 1992), *Las abarcas del tiempo* (César Brie, 1995), *La Ilíada* (César Brie, 2000), *En un sol amarillo* (César Brie, 2004), *Otra vez Marcelo* (César Brie, 2005), *Odisea* (César Brie, 2008).

### III. ORGANIZACIÓN DE LA TESIS

Como señalábamos antes, creemos insoslayable enmarcar la labor y la historia de ambos colectivos dentro de una más amplia *tendencia de producción cultural de horizonte político*, así como discutir perspectivas de análisis excesivamente sesgadas, inmanentes o textualistas. Proponemos un abordaje sostenido por marcos teórico-epistemológicos amplios e interdisciplinarios que permiten una lectura dialógica tanto con el contexto socio-político circundante como con aquellos debates que, dentro de los estudios culturales, los subalternos y de la memoria, resultan operativos para iluminar nuevas zonas de conocimiento o producir preguntas fructíferas dentro de las obras del corpus.

De este modo la organización general de la tesis responde a tres criterios interdependientes —historiográfico, teórico y metodológico— que sólo a los efectos de una comprensión más acabada, separaremos para su exposición.

1. En relación al primer criterio —historiográfico—, para nosotros resulta fundamental cumplir con tres propósitos: primero situar la producción de ambos colectivos en el marco histórico socio-político que les da sentido. Las producciones de Ukamau y de TA han dialogado y se han sustentado en términos creativos, tanto de un “fondo histórico local” de largo aliento como de coyunturas y procesos específicamente datables, cuestión que no siempre ha sido considerada a la hora de realizar análisis de obra. Por eso elaboramos un mapa de base que señala el devenir histórico de Bolivia y marca a la vez el serpenteante camino de la producción cultural y artística vernácula, estableciendo cruces y relaciones complejas, buscando comprender las interacciones entre la serie político-económica amplia y la específica del escenario de creación simbólica (en este caso fílmico y teatral).

En segundo lugar, creemos necesario no desgajar la tarea de ambos colectivos, sino darle su lugar dentro de una corriente más amplia, que los precede y que continúa más allá de su producción. Habitualmente, se ha leído la trayectoria del GU y de TA como propuestas “únicas” en medio de un vacío de producción artística, gesto que ha opacado e invisibilizado otras experiencias y no ha atendido con justicia a las herencias y legados que los colectivos recibieron y a su vez ofrecieron explícita e implícitamente. De ahí que hayamos elaborado un segundo mapa, superpuesto al primero, para poder interpretar el derrotero diacrónico y sincrónico de la *tendencia de producción cultural de horizonte político*, analizar sus permanencias y cambios, periodizar su desarrollo y establecer variantes internas, dando cuenta de cómo y por qué los colectivos elegidos

son representativos de las dos modulaciones básicas de la *tendencia*, pero no sus únicos y exclusivos ejemplos.

Por último, nos resultó inevitable desarrollar una mirada comparada de la dinámica histórica entre ambos grupos, esto es –nuevamente– periodizar sus prácticas y reflexiones, especificar permanencias y cambios en cada caso y en relación dialógica tanto con la periodización de la *tendencia*, como con la historia socio-política boliviana (un tercer mapa que se superpone a los dos previamente indicados).

En suma, y retomando la imagen de Antonio Cornejo Polar (2003), buscamos “historiar la sincronía” tanto de las experiencias grupales como de las obras, iluminar su “espesor turbador”, sus estratos históricos.

2. En cuanto al segundo criterio —el teórico—, éste responde a la necesidad de elaborar un conjunto de categorizaciones que den cuenta, desde los aportes de varias disciplinas, del eje-problema de esta tesis: la simbolización de la memoria política y cultural. Tras un rodeo conceptual en el que se establece desde qué principios teóricos entendemos la producción estética de ambos grupos y su vinculación con “lo político”, generamos una síntesis propia en torno a la idea de memoria concibiendo nociones específicas que expresan su funcionamiento dentro de las obras (films y puestas).

Articulando las nociones, estética y política, sostenemos que el trabajo de los colectivos que analizamos se desarrolla como una modalidad productivo-receptiva (Irazábal, 2004) de intencionalidad estético política de doble movimiento: “denuncia y anuncio”. Denuncia de la violencia, la corrupción y el terror institucional; la desmemoria, la trivialidad y la impostación de modelos de experiencia comercial. Anuncio de otros órdenes de funcionamiento y experiencia social posibles, subrayando la agencia de sectores sociales subalternizados. Las obras de nuestro corpus son vistas como prácticas y producciones estéticas liminales y heterogéneas (Diéguez Caballero, 2007; Cornejo Polar, 1996, 2003). Con cruces entre formas culturales diversas, donde lo cultural y lo socio-político explicitan sus tensiones, préstamos y tránsitos, las prácticas estéticas del GU y de TA se despliegan en la liminalidad en tanto zona de frontera, espacio de negociación y producción de experiencias de transformación del saber.

La propuesta productivo-receptiva de ambos colectivos apunta a una reelaboración de la memoria compartida a partir de la emergencia de voces ‘otras’ que rasgan el relato dominante aceptado y reproducido —que invisibiliza y desestima la cultura tradicional andina y sus formas de organización política, trivializa la pobreza,

silencia los episodios de violencia planificada, omite episodios de corrupción e injusticia, etc.— y dejan aparecer una narración subterránea, resistente, que invade el espacio y la esfera pública. El ente poético (texto fílmico, convivio teatral) como experiencia y soporte de transmisión del pasado contribuye a re-organizarlo y producir situaciones de transformación del saber, en la medida en que es fruto de la síntesis entre una “memoria elíptica” y una “memoria circular”. Hablamos de “memoria elíptica” para hacer referencia a la dinámica relacional que vincula el pasado reciente y el presente, y decimos “memoria circular” para dar cuenta del ejercicio de revisión del pasado cultural de larga duración, de existencia prolongada e incesante/continua en el tiempo. En los capítulos IV y V analizamos puntualmente el corpus de obras fílmicas y teatrales en función de la pregnancia histórico política o cultural, que se observe en la síntesis: pregnancia que funcionará como eje comparativo entre ambos colectivos.

3. En lo que hace al tercer criterio —metodológico—, nos proponemos abonar a una historia y teoría de la cultura latinoamericana, y en especial de la boliviana, desde un enfoque interdisciplinario y comparatista. Al pensar en una metodología que nos permita recorrer distintas disciplinas y encontrar áreas comunes, recuperamos el trabajo compilado por Ana Pizarro (1985) dado que allí hallamos nociones que, aunque bosquejadas, resultan operativas para pensar nuestra tarea comparativo-contrastiva y concebir un modelo de análisis crítico e histórico capaz de entender la praxis creadora del hecho cinematográfico y teatral como función de un sistema cultural más amplio, inmerso, como proceso, en un marco de reproducción social.

Nos situamos dentro del campo de la crítica cultural latinoamericana y el ensayo de ideas para contribuir al mapeo cartográfico del pensamiento y la experiencia cinematográfica y teatral boliviana. Retomamos parte de los presupuestos del llamado “Manifiesto historiográfico de la Escuela de Buenos Aires” (Dubatti, 2002), al subrayar la intención de desplazar a la semiótica como principal disciplina para la comprensión de producciones culturales e integrar el área de estudios culturales, estudios de la memoria y subalternos, para la construcción de una perspectiva transdisciplinaria y una práctica escrituraria personal que recupere “las potencialidades del intelectual crítico y orgánico” (10).

A partir de una síntesis crítica de distintas propuestas comparatistas (Paranaguá 2003; Lusnich 2011; Dubatti 2007, 2008; Villegas 2005), presentamos un enfoque que problematiza el territorio de producción cultural boliviano centrándose en un área

específica que tiene en el horizonte político una clave de caracterización. Más allá de la evidente vinculación topográfica (pertenencia y contextualización geográfica) pensamos las relaciones entre series disciplinares y grupos en una historicidad sincrónica y diacrónica que se proyecta a través de constantes, cambios y relevos. A partir de la elaboración de ejes transversales, buscamos dar cuenta contrastivamente de las relaciones que los colectivos establecen con la sociedad bajo una modalidad de interpretación dialógica. Para ello generamos un sistema de relevancia con nudos que aglutinan aspectos conflictivos de la historia boliviana y funcionan como disparadores que revitalizan polémicas y recuperan tensiones irresueltas, tales como la representación de la violencia política y la presencia del testimonio de los sectores subalternos, y la problematización de tópicos y elementos ligados a la identidad cultural y el territorio.

Mediante el comparatismo, los grupos y sus obras son analizados y puestos en relación bajo las estéticas comparadas o para-poéticas (diálogo entre entes de series disciplinares paralelas) observando coincidencias y divergencias en un contexto geográfico-histórico-cultural específico. Para ello tomamos la noción central de *poética* entendida como repertorio de estrategias morfotemáticas “que por procedimientos de selección y combinación, constituyen una estructura (...), generan un determinado efecto, producen sentido y portan una ideología estética en su práctica” (Dubatti 2002: 31). Sin soslayar el vínculo establecido con otras disciplinas extraartísticas como la historia y los estudios sobre DD.HH., trabajamos en un nivel micropoético final (individuos textuales acabados) sin perder relación ni referencia con una macropoética (conjunto de textos del grupo) y un tiempo genético (mecanismos de producción). Consideramos que tanto la concepción estética fílmica del GU como dramaturgico-escénica de TA son activas, dada la configuración de nuevas áreas de sentido y dimensiones expresivas que se activan con el trabajo de los grupos que las crean.

Por su naturaleza metafórica, entendemos que los entes poéticos, obras o producciones culturales, se nos dan como mundos de alteridad (*otros*) en relación al cotidiano pero que se ofrecen como complementos a partir de su fuerza estimulativa y afectación. Tanto films como acontecimientos teatrales abren una zona de experiencia compartida donde pueden producirse subjetividades alternativas, reconfigurarse el imaginario en común, e impugnar el *status quo* para expresar nuevas formas de construir socialmente el mundo y la cultura. Hay pues un juego, una fricción con el universo referencial: “El salto ontológico se recorta contra el fondo de la vida cotidiana y plantea una fricción ontológica con el ser del mundo, que revela por tensión,

contraste, fusión parcial o diálogo, la presencia ontológica del mundo” (Dubatti, 2010: 71).<sup>9</sup>

En cada caso/unidad poética describimos y analizamos la interrelación de: materiales; procesos de producción (trabajo, espesor histórico contextual, decisiones estéticas); estructura de la obra; concepciones del cine/ teatro para la generación de formas (es decir cómo práctica o teóricamente, los grupos disciplinares se conciben a sí mismos y entienden sus relaciones con el mundo, así como la mirada que se tiene del artista y su estatuto articulación social), y la nueva materia informada del cuerpo poético.<sup>10</sup>

Los niveles de análisis textual a tener en consideración son: estructura dramática y narrativa (división por macrosecuencias, secuencias y escenas;<sup>11</sup> componentes de la historia, presencia/ausencia de mitos; procedimientos y modo de organización de la

---

<sup>9</sup> Vale aclarar que para el estudio de TA, lejos de entenderlo como “literatura”, nos apoyamos en los lineamientos generales de la Filosofía del Teatro para tomar al teatro en tanto “ente-acontecimiento” que sucede y es producido por trabajo humano históricamente situado y ligado a la cultura viviente. Jorge Dubatti (2010b) explica que el teatro es, en su dinámica de multiplicación de tres subacontecimientos (convivio, poésis y expectación), un convivio poético-espectatorial que se despliega en un ámbito de producción de subjetividad y experiencia vital-social. “En su aspecto pragmático, el teatro no comunica estrictamente, si se considera que la comunicación es “transferencia de información” (...): el teatro más bien estimula, incita, provoca (Pradier), implica la donación de un objeto y el gesto de compartir, de compañía” (Dubatti, 2010: 57). Precisamente el teatro como morada habitable es “un campo de afectación de presencias fundado en el vínculo con la poiesis. (...) un acontecer relevante, de construcción de subjetividad” (Dubatti, 2007: 37), donde hay más experiencia que lenguaje:

Como espectadores vamos al teatro a habitar zonas de subjetividad alternativa, que ponemos en juego dentro y fuera del teatro. Campos de habitabilidad que organizan nuestra política cotidiana. Por su pertenencia a la cultura viviente (el convivio como principio de la teatralidad), por su naturaleza oximorónica como acontecimiento, el teatro convierte la habitabilidad en entidad (173).

Según teórico e investigador argentino vamos al teatro a construir, espectar y experimentar –vivir subjetividad(es): “Llamamos subjetividad a las formas de estar en el mundo, habitarlo y concebirlo generadas, portadas y transmitidas por los sujetos históricos, por extensión a la capacidad de producir sentido de dichos sujetos” (2007: 161). Y más adelante agrega: “El teatro es un acto ético, implica un régimen e asociación y afecciones para la vida cotidiana, que involucra la totalidad de la existencia, y que se transmite, se “contagia” en el convivio a través de la poiesis (...) [que] regresa en el acontecimiento teatral sobre su creador y sobre su espectador, los modeliza, los constituye, organiza su estar en el mundo. Vamos al teatro, en suma, a construir nuestro vínculo con el arte y con la vida” (167).

<sup>10</sup> En el caso del estudio del acontecimiento teatral, lo estudiamos a partir de materiales conservados, la construcción implícita desde el texto dramático (que remite–reenvía al acontecimiento teatral, aunque no necesariamente coincida con el acontecimiento escénico histórico), y videos, en tanto soportes de información de lo acontecido.

<sup>11</sup> La división por macrosecuencias, secuencias y escenas responde a un criterio argumental cronológico y/o temático según el caso a considerar, es decir a partir de acciones dramáticas y/o núcleos semántico-simbólicos claves, aglutinadores de sentido. Se trata de establecer estructuras parciales de acciones completas: “Una secuencia es una sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad: la secuencia se inicia cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente (...) una secuencia no ha concluido cuando ya, intercalándose, puede surgir el término inicial de una nueva secuencia: las secuencias se desplazan en contrapuntos (...) por esto el relato “se sostiene” a la vez que “se prolonga” ” (Barthes, 1984: 20-21). La combinatoria de secuencias da lugar o configura macrosecuencias más complejas.



fábula; sistema de personajes), tratamiento estético-figurativo, nivel lingüístico y enunciativo (cómo se organiza el texto en sus niveles de enunciación, didascalias, intertextualidad), nivel referencial (construcción de referencia interna y externa, funcionamiento de la referencia, alusión a la historia) y nivel semántico (cómo se construye el sentido, qué nuevos saberes propone el texto respecto de los ya existentes en el contexto). Hacemos foco sobre aspectos temáticos como campo de representaciones (motivos y símbolos), y el sistema de ideas del discurso: su descripción, organización y sentido. Los contenidos expositivos o argumentativos aparecen ya en el plano de la fábula, ya en el universo simbólico de la obra, y/o como parte de un programa omniabarcador de la práctica creativa por parte de los artistas (Dubatti, 2003).

A través de un proceso analítico interpretativo del corpus de obras, proponemos un desglose de aspectos estéticos e ideológicos entre los que se destacan:

- Apropiación, uso y elaboración crítica de componentes de la tradición indígena y la cultura popular: dialectos, danzas, música, poesía, vestuario, tratamiento del color.
- Formas de uso de materiales documentales-testimoniales para la denuncia política (fechas, nombres completos, cargos, fotos, mapas, estadísticas). Presencia del testimonio oral (epicidad cotidiana) y representaciones de la violencia.
- Problematización de la memoria cultural y la identidad a partir de la construcción del tiempo y el espacio narrativo.
- Yuxtaposición de sentidos metafórico-rituales de costumbres indígenas y populares, con hechos y sentidos políticos datables. Relación dialéctica que integra dimensiones simbólica e histórica y construye significaciones mixtas o heterogéneas.
- Procedimientos metareflexivos, críticos y distanciadores: intertítulos, canciones, miradas a cámara, parlamentos autoreflexivos, evidenciación de la puesta en escena, apelación al público.

En lo que refiere al estudio de la vida interna de los grupos y sus formas de organización, a partir de la compilación y lectura comparada de textos escritos, entrevistas, documentos, fichas, archivos, etc. realizamos un mapeo de trayectorias (colectivas e individuales) atendiendo a su vínculo con las condiciones de producción y la posición asumida en diversas coyunturas histórico políticas.

Los materiales que forman parte del corpus fílmico, teatral y espectacular (material audiovisual, obras teatrales y videos de puestas en escena) son representativos de la producción de ambos colectivos. Contamos con copias en dvd de los films y los

textos dramáticos publicados. En el caso de las puestas en escena de TA, el grupo nos facilitó grabaciones en video no profesional de las mismas (en algunos casos se trata de la obra completa, en otros de fragmentos parciales) que complementamos con entrevistas y testimonios, otros videos documentales, metatextos y paratextos. En el caso de aquellas fuentes fílmicas y testimoniales que no hayan sido accesibles, se completa su ausencia con documentación bibliográfica, críticas de periódicos y revistas especializadas, y testimonios orales que orienten hacia una cercana reconstrucción de las mismas.

Respecto a las técnicas de obtención de información, al corpus bibliográfico sumamos una serie de entrevistas que realizamos durante una estadía de trabajo en Bolivia donde pudimos tomar contacto con casi todos los miembros de TA y con Jorge Sanjinés. Más tarde entrevistamos personalmente tanto a César Brie como a Naira González, co-fundadora del grupo quien no había sido consultada por otros investigadores previamente. En Bolivia también nos reunimos con aquellos realizadores, historiadores e intelectuales del cine y teatro local, que han tenido alguna implicación en lo que hace a nuestro objeto de estudio.

Precisamente, el trabajo de campo realizado entre julio y agosto de 2011 en las ciudades de Potosí, Sucre y La Paz, fue un avance sustancial para la tesis cumpliéndose satisfactoriamente los siguientes objetivos: 1) Pesquisa en bibliotecas, museos, universidades y archivos disponibles para la ubicación y consulta de publicaciones, revistas, boletines, compilaciones y archivos de hemeroteca relativos a nuestros temas de estudio; 2) visitas formativas a Museos Nacionales y departamentales (Potosí: Museo Casa de la Moneda; Sucre: Museo de etnografía y folklore sede Sucre, Museo de Arte indígena Sur, Museo colonial Charcas y de Antropología; La Paz: Museo Nacional de Arte de La Paz, Museo de Instrumentos Musicales de Bolivia y Museo Nacional de Etnografía y Folklore); 3) realización de entrevistas, visita a espacios de producción: miembros y ex miembros de TA, Verónica Cereceda, Iván Nogales —Teatro Trono-COMPA—, Elvis Antezama, Jorge Sanjinés, Pedro Susz, Iván Molina —Escuela de Cine de La Paz—, Abel Ticona —CEFREC—, Gabriela Zamorano, Elizabeth Carrasco y Mela Marquez —Cinemateca Boliviana—).

Tanto en Argentina como en Bolivia se realizaron consultas en las siguientes instituciones:

Argentina: Biblioteca Nacional, Biblioteca del Congreso de la Nación, Biblioteca de la “Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica” (ENERC), Biblioteca “Utopía” Centro Cultural de la Cooperación. Bibliotecas dependientes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA: Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Letras, Biblioteca del Instituto de Literatura Hispanoamericana, Biblioteca del Instituto Artes del Espectáculo, Biblioteca del Instituto de Ciencias Antropológicas, Biblioteca del Instituto de Historia Argentina y Americana, Biblioteca del Instituto de Arte Argentino y Latinoamericano y Biblioteca del Instituto de Teoría e Historia del Arte.

Bolivia: Potosí: Biblioteca Nacional de la Casa de la Moneda y Biblioteca Central de la Universidad Tomás Frías. Sucre: Biblioteca pública Gunnar Mendoza Loza, Biblioteca Central de la Universidad Real Mayor de San Francisco Xavier y Biblioteca del Museo Casa de la Libertad. La Paz: Biblioteca Andrés Bello, Biblioteca Central de la Universidad Mayor de San Andrés, Museo Nacional de Etnografía y Folklore y Cinemateca Boliviana.

#### IV. PRESENTACIÓN DE CADA CAPITULO

En el capítulo I, que lleva por título “**Cartografía histórica para una tendencia de producción cultural: horizonte político y experiencias cinematográficas y teatrales**”, a fin de situar el proceso cultural que hace posible la aparición de lo que definimos como una *tendencia de producción cultural de horizonte político* (presente en cine y teatro), exploraremos de forma panorámica el desarrollo de las luchas sociales y la configuración de una cultura política contestataria. Se observará cómo las historias “interrumpidas” del cine y el teatro boliviano, van en consonancia y resonancia con la igualmente “interrumpida” historia democrática boliviana y sus proyectos sociales progresistas, a manos de la oligarquía terrateniente y minera y el sector conservador y reaccionario de las Fuerzas Armadas. Sin embargo, las prácticas políticas, ideológicas y culturales contestatarias, aún soterradas y censuradas, harán posible la permanencia de un hilo conductor que llega hasta la Asamblea Constituyente y el gobierno de Evo Morales, la expansión y diversificación de experiencias teatrales comunitarias y de video indígena en todo el país.

Puesto que nuestro objetivo es aportar a la cartografía del pensamiento y práctica cultural boliviana, este capítulo se organiza como un conjunto de mapas superpuestos. Una primera topografía, de corte socio-político y económico, da cuenta del proceso histórico del país desde la guerra del Chaco a la Asamblea Constituyente, e ilumina el sistema de ideas que motoriza la producción cultural en cada corte de la periodización. El segundo mapa pone de relieve específicamente el derrotero histórico de la *tendencia de producción cultural de horizonte político*, estableciendo cuatro momentos o fases de organización donde se despliega la praxis cultural de distintos grupos e individualidades: inicio, radicalización, incertidumbre transicional y democratizadora. La tercera cartografía es una síntesis modélica que organiza un conjunto de rasgos de la *tendencia* en dos modulaciones o variantes expresivas: “militante resistente” e “intercultural-humanitaria resiliente”.

A partir de los mapas anteriormente diseñados —el histórico social, los disciplinares (cine y teatro), el de la *tendencia* y sus dos modulaciones—, el capítulo II, titulado **“Senderos, huellas y testimonios de dos grupos e intelectuales: Grupo Ukamau-Jorge Sanjinés y Teatro de los Andes-César Brie”**, construye una nueva cartografía: el sendero particular que configuró cada grupo. Describimos su itinerario histórico y observamos la aparición de algunos de los caracteres propios de cada modulación de la *tendencia*, detectando asimismo distintas fases de producción y la recurrencia de tópicos como: identidad boliviana/latinoamericana; memoria histórica y memoria popular; y los binomios sociedad y cultura, política y cultura, estética y ética, intervención política y DD.HH. Pero además este capítulo estudia las figuras de Sanjinés y Brie en tanto intelectuales. Sea de modo individual como en representación del grupo, cada director no sólo cuenta con una prolífica producción estética sino también con una serie de prácticas reflexivas y teóricas desarrolladas en distintos soportes y medios, desde artículos de revista, editoriales, ensayos breves y entrevistas, hasta programas de mano, conferencias y poemas. Ambos han dedicado tiempo y esfuerzos considerables a una consistente tarea de sistematización y comunicación escrita de su pensamiento, praxis y metodologías artísticas. Lo han hecho considerándose a sí mismos como intelectuales: creadores, poetas y pensadores de su propio quehacer, situados en determinado contexto histórico, cultural y político con el que permanentemente dialogaron, y sobre el cual se han pronunciado. Por ello, y debido a la riqueza de su pensamiento, tras presentar el andamiaje teórico desde el cual

estudiamos su rol como intelectuales, la segunda parte de este capítulo aborda las reflexiones y declaraciones en torno de algunos tópicos/tensiones recurrentes.

En el capítulo III, **“De estéticas políticas liminales: la memoria como redención y como aprendizaje ético”**, estudiamos específicamente las poéticas tanto de Jorge Sanjinés y el GU, como de César Brie y TA, señalando sus particularidades, a fin de avanzar en la definición de la visión estética o las “estéticas” de ambos grupos, y considerar sus formas de trabajo y concepciones sobre la belleza. Luego exponemos desde qué perspectiva teórica entendemos la relación entre estética y política, y cómo creemos se articula esa relación en las prácticas de ambos colectivos, destacando los lineamientos en común. Por último, y dado que la memoria —como tema-problema y como proceso-trabajo—, es un eje central en las prácticas y estéticas de ambos colectivos, damos cuenta desde qué enfoque teórico entendemos dicho concepto y señalamos algunas reflexiones que el cineasta y el teatrista han realizado al respecto. Aceptando la necesidad del plano simbólico para la articulación y renovación del sentido sobre el pasado, es decir, reconociendo su importancia en los trabajos de la memoria, vemos cómo el cine del GU y la obra de TA, han aportado a procesos sociales de reconfiguración de la historia local por medio de la síntesis entre una memoria elíptica (ligada al pasado reciente, la historia y la política) y una memoria circular (ligada a las culturas indígena y popular, y la identidad). Si en los sesenta y setenta, el ejercicio de la memoria a través de la cultura permitía abrir una posibilidad de “completar lo que ha quedado trunco”, es decir la redención utópica del pasado de los vencidos (y no solamente víctimas); desde la recuperación democrática, “la memoria” aparece como espacio de reconstrucción de la solidaridad y los aprendizajes éticos.

En el capítulo IV, titulado **“Memoria elíptica de la violencia: denuncia poética y testimonio”**, se analiza un primer conjunto de obras del corpus fílmico, dramático y espectacular, tomando aquellos trabajos cuya síntesis responde a la dominancia de la “memoria elíptica”, a fin de abordar la representación de la violencia política y la presencia del testimonio de los sectores subalternos. El objetivo es aproximarse a los modos en que ambos grupos interpretan, polemizan y denuncian estéticamente el abuso ejercido sobre sectores populares pues, aunque en contextos históricos diferentes, las producciones emergen motivadas por acontecimientos contemporáneos a su realización con la misma urgencia de reflexión visual: poner en crisis los relatos de la historia hegemónica y reponer lo no dicho—no visto de la violencia contra cuerpos e identidades culturales indígenas y populares. Las obras que

se estudian en este capítulo son: *Revolución* (Jorge Sanjinés, 1963); *Sangre De Cóndor* (Jorge Sanjinés, 1969); *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjinés, 1971); *La Ilíada* (César Brie, 2000), *En un sol amarillo*, (César Brie, 2004); *Otra vez Marcelo* (César Brie, 2005); y *Humillados y ofendidos* (César Brie, 2008).

Por último en el capítulo V, que se titula “**Memoria circular: viajes cíclicos de la identidad heterogénea**”, se procede a completar el análisis del corpus y revisar aquellas obras donde se observa la dominancia de la “memoria circular”, a fin de problematizar temas como identidad heterogénea, configuraciones culturales y vínculos interculturales. Centramos nuestra atención en las formas de aparición de la heterogeneidad cultural propia de las configuraciones y discursos identitarios bolivianos, analizando la presencia en las obras de ciertas prácticas y rasgos de la cultura andina (lenguas, danzas, cantos, iconografía, costumbres, etc.), la representación del territorio y el topos de la migración (itinerario conflictivo que va del desarraigo, al regreso a la tierra de origen). Las obras que se estudian en este capítulo son: *Ukamau* (Jorge Sanjinés, 1966), *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, 1989), *Para recibir el canto de los pájaros* (Jorge Sanjinés, 1995), *Colón* (César Brie, 1992), *Las abarcas del tiempo* (César Brie, 1995) y *Odisea* (César Brie, 2008).



## CAPÍTULO I

“Cartografía histórica para una tendencia de producción cultural:  
horizonte político y experiencias cinematográficas y teatrales”

### Introducción

Tras la Guerra del Chaco y el término de la II Guerra Mundial Bolivia experimenta un tiempo acelerado de profundos cambios socio culturales. El triunfo de la revolución de 1952 y el avance de los sectores populares en el ejercicio del poder político, cambia profundamente su sistema político así como el diseño económico. A nivel regional, el triunfo de la revolución cubana, la multiplicación de movimientos de liberación nacional y la creciente conciencia antiimperialista, modificaron los modos de entender la cultura, cuya producción hizo foco en la promoción de una mayor agencia político-cultural de los sectores subalternos en las luchas populares. Fue un período donde los artistas se vincularon a través de distintos ámbitos organizados de comunicación (revistas, encuentros, foros) y la cultura vivió un proceso de latinoamericanización.

Para situar el proceso cultural que hace posible la aparición de lo que más adelante definiremos como *tendencia de producción cultural de horizonte político* (presente en cine y teatro), es necesario explorar de forma panorámica el desarrollo de las luchas sociales y la configuración de una cultura política contestataria. Precisamente iremos observando como las historias “interrumpidas” del cine y el teatro boliviano, van en consonancia y resonancia con la igualmente “interrumpida” historia democrática boliviana y sus proyectos sociales progresistas, a manos de la oligarquía terrateniente y minera y el sector conservador y reaccionario de las Fuerzas Armadas. Sin embargo, las prácticas políticas, ideológicas y culturales disidentes, aún soterradas y censuradas, harán posible la permanencia de un hilo conductor que llega hasta la Asamblea Constituyente y el gobierno de Evo Morales, la expansión y diversificación de experiencias teatrales comunitarias y de video-indígena en todo el país.

Puesto que nuestro objetivo es aportar a la cartografía del pensamiento y práctica cultural boliviana, este capítulo se organiza como un conjunto de mapas superpuestos. Una primera topografía, de corte socio-político y económico, da cuenta del proceso histórico del país desde la guerra del Chaco a la Asamblea Constituyente, iluminando el sistema de ideas que motoriza la producción cultural en cada corte de la periodización. El segundo mapa pone de relieve específicamente el derrotero histórico de la *tendencia*



*de producción cultural de horizonte político*, estableciendo cuatro momentos o fases de organización en los que se despliega la praxis cultural de distintos grupos e individualidades: inicio, radicalización, incertidumbre transicional y democratizadora. La tercera cartografía es una síntesis modélica que organiza un conjunto de rasgos de la *tendencia* en dos modulaciones o variantes expresivas: *militante resistente* e *intercultural humanitaria resiliente*.

## **1. Primer mapa: un panorama histórico político**

### *1.1 De la Guerra del Chaco a la Revolución: un camino de organización política-ideológica*

Según Tulio Halperín Donghi en el marco internacional de la crisis económica de 1929 América Latina experimentó aceleradamente no sólo una serie de cambios en materia económica —derrumbe del sistema financiero, contracción productiva y del comercio internacional— sino fundamentalmente política e ideológica, con la desarticulación de las situaciones de estabilidad política alcanzadas hasta ese momento y el pasaje de la administración financiera a un nuevo rol activo por parte del Estado:

(...) la crisis económica por una parte vino a dotar de atractivo nuevo a una revolución socialista que en la década anterior había sido en vano propuesta como modelo para Europa y el mundo, y por otra parte popularizó otras soluciones que proponían reformar radicalmente la estructura del estado para permitirle tomar a su cargo la rehabilitación de la economía productiva en el marco de un capitalismo sin duda modificado (...) (Halperín Donghi, 1996: 393).

En Bolivia en lo que a sistema económico-productivo refiere, la explotación agropecuaria no tenía una única forma de desarrollo sino que iba desde el sistema de hacienda latifundista hasta la pequeña propiedad y las relaciones salariales, mientras el denominador común era la precariedad y desprotección en la que vivían los sectores indígenas y campesinos que, sin ningún tipo de ayuda del Estado, eran explotados por los grandes propietarios.<sup>12</sup> La principal actividad del país era la minería, especialmente de estaño, controlada por las familias de Simón Patiño, Guillermo Aramayo y Mauricio Hochschild. El sector fabril, por su parte, se encontraba subproductivo y atrasado. El país se organizaba a partir de un sistema económico complementario ligado por una

---

<sup>12</sup> Herbert Klein señala al respecto: “Ineficiente, improductivo e injusto el sistema agrícola boliviano también mantenía fuera del mercado a un alto porcentaje de la fuerza laboral del país, comprimiendo sus ingresos en un trabajo explotador y en obligaciones de servicios; a su vez, esto restringía el mercado de la manufactura a la pequeña minoría urbana y a los relativamente escasos centros agrícolas activos (...)” (Klein, 1982: 237)

parte a la extracción de estaño, con orientación internacional y relativamente moderno; y por otra al sector agrícola y la incipiente actividad comercial, de horizonte local o a lo sumo regional, de carácter semi-feudal y atomizado.<sup>13</sup> Este diseño, que beneficiaba a la llamada “Rosca Boliviana” —grupo reducido de familias propietarias de la tierra y las minas, que concentran el poder político, económico y burocrático—, se quiebra definitivamente después de la Guerra del Chaco y del fin de la Segunda Guerra Mundial. Y es que como señala Carlos Mesa Gisbert: “El agotamiento de la economía abierta y la democracia restringida tenía que ver no solamente con el lógico desgaste de su aplicación, sino sobre todo con la insuficiencia de construir una nación dándole la espalda a la mayoría” (Mesa Gisbert, 1998: 539).

Podría decirse que hasta finalizada la guerra con el Paraguay la orientación cultural que moldeaba la sensibilidad de los círculos de poder económico y político boliviano era cosmopolita positivista, aunque difícilmente la *élite* constituyera una entidad ideológicamente autoconsciente. Según el historiador James Malloy:

La ideología positivista liberal era un marco europeo trasplantado de manera un tanto forzada en la compleja cultura boliviana. Europa, y particularmente Francia, se convirtió en un modelo casi esclavizante de imitación para la burguesía nacional. Esta servil imitación se reflejaba prácticamente en todo: en la Constitución, en la forma de vestir, en la literatura, en el arte, etc. La élite nacional produjo poco o nada que podría identificarse como propio (Malloy, 1989: 58)

Sin embargo, el modelo positivista motivó a una comprensión de “lo boliviano” a partir de un conjunto de tópicos que, si bien se abordaron desde el punto de vista blanco-europeo, trazan las primeras líneas de exploración de la propia realidad (Gómez Martínez, 1986). Así, temas como “la psicología del pueblo boliviano” —análisis del carácter determinado por la herencia étnica y la geografía—, el indigenismo, el mestizaje y la educación, fueron centrales en las primeras décadas del siglo XX en lo que hace al pensamiento sobre la realidad vernácula.<sup>14</sup> A través de estos tópicos, y sobre todo desde

---

<sup>13</sup> Juan Luis Hernández explica: “Las familias campesinas penetraban en las haciendas y ocupaban pequeñísimas parcelas de terreno —sayanas o pegujales— donde practicaban cultivos de subsistencia, a cambio de lo cual sus integrantes estaban obligados a realizar jornadas de trabajo sin recibir salario alguno. Una parte de la hacienda estaba parcelada en pequeñas unidades trabajadas por las familias campesinas, mientras las tierras más ricas eran explotadas por el propietario utilizando fuerza de trabajo gratuito de los colonos. Además, los campesinos estaban sometidos al *pongueaje* o *servicio de pongos*: era la obligación de hombres y mujeres de concurrir periódicamente a la casa del hacendado para desempeñar servicios domésticos en forma gratuita. Los *pongos* también se encargaban del servicio de correos o del transporte de mercaderías, muebles y enseres de sus amos” (2013: 50).

<sup>14</sup> Según la investigación de José Luis Gómez Martínez (1986), hasta la década del treinta sólo existían en el país tres facultades: teología, derecho y medicina, con una matrícula ínfima, escasa calidad de enseñanza y falta de vitalidad en la producción de conocimiento. En contraposición, debe destacarse la mirada del maestro Elizardo Pérez, fundador de la Escuela de Warisata que, entre 1931 y 1940, concretará una experiencia de vanguardia en materia de enseñanza en contextos rurales y desde paradigmas

la obra crítica de Franz Tamayo (*Creación de la pedagogía nacional*, 1910), el discurso intelectual explicitó la problemática constitución pluriracial del pueblo boliviano —y la importancia insoslayable de lo “indio” en la constitución del país— y subrayó el gravísimo estado de marginalidad en que se encontraban los sectores indígenas, sin soslayar el análisis del “blanco boliviano”. Según observara Javier Sanjinés, el “discurso reformista” o “discurso sobre lo autóctono” encarnado en la obra de Tamayo, intenta modernizar el pensamiento sobre lo racial desde una tónica ambigua pues “genera sentimientos raciales ambivalentes de orgullo, nostalgia y fascinación por lo indígena, al propio tiempo en que también muestra su repulsión por todo desborde racial que la conciencia criollo-mestiza no puede racionalizar y mantener bajo estricto control. Emerge así la idea de que es necesario estudiar, disciplinar y ensalzar la raza indígena bajo un orden político ilustrado, paternalista y autoritario” (Sanjinés, 2003: 143)

La investigación en torno al sector mayoritario del país fue desligándose del exotismo idealista hacia el reconocimiento de “la existencia en Bolivia de dos realidades extremas: lo indio y lo blanco, y la necesidad de poner fin a su mutua oposición y negación, que había paralizado el progreso del país (...) ese puente llamado a unir los extremos (...) se identificará con el mestizaje cultural (...)” (Gómez Martínez, 1986: 81). De hecho, según anotara Javier Sanjinés, el discurso reformista autóctono, modifica el paradigma positivista que opone civilización—barbarie, para afirmar el mestizaje como una síntesis cultural inexplorada por el positivismo.<sup>15</sup> En la década del treinta el problema del “indio” irá despegándose de lo meramente racial, para convertirse en una cuestión social, es decir como parte de la lucha de clases — principalmente desde el la obra de Tristán Marof (*El ingenuo continente americano*, 1922)—: el orden social dominante deja de ser esencialmente natural, y se pasa a tomar conciencia de su dimensión histórica “un estado cuyos derechos hay que defender y cuya existencia y prolongación indefinida en el tiempo se empieza a poner en duda” (Gómez Martínez, 1986: 89).

---

indígenas (una escuela-ayllu), hacia una formación integral (pensamiento y producción manual), bilingüe, comunitaria, basada en la reciprocidad y los valores culturales comunitarios.

<sup>15</sup> Dice el autor: “En suma, la búsqueda del discurso sobre lo autónomo no expresa el punto de vista de la subalternidad indígena, sino que reproduce el de la razón criollo-mestiza que manipula la energía popular, y que es capaz de domar el todo social. Este discurso plantea un camino diferente del liberal decimonónico que divide la realidad entre la civilización europea y la barbarie americana. A diferencia de éste, lo autóctono exalta la cultura indígena y las fuerzas telúricas del medio ambiente, las que guiadas, en última instancia, por la inteligencia mestiza, superan el determinismo mecanicista y el darwinismo social” (Sanjinés, 2003: 150).

En este sentido, un parte aguas en el proceso histórico boliviano fue la guerra por el territorio del Chaco Boreal desatada entre 1932 y 1935, que recrudeció la crisis económica y sobre todo política.<sup>16</sup> La guerra hizo caer el viejo sistema político de la “Rosca” para colocar en primer plano al ejército.<sup>17</sup> Pero además la contienda significó que los bolivianos se reconocieran en el campo de batalla: campesinos, obreros, trabajadores urbanos se relacionaron con realidades “otras” gracias a la convivencia forzada, y amplificaron la conciencia social e histórica en torno a quiénes eran “los bolivianos”. La posguerra llevó a muchos ex-combatientes a nuevas formas de participación social y política a través de organizaciones de trabajadores y campesinos y la educación popular.<sup>18</sup>

A nivel cultural, la guerra interrumpió abruptamente la incipiente producción de cine y teatro suspendiendo los trabajos tanto de los pioneros del cine silente —como José María Velasco Maidana, Pedro Sambarino y Arturo Posnansky—, como de la llamada “generación del 21” en el ámbito literario, ocupada en el cultivo de las artes y muy influida por el modernismo latinoamericano y poéticas europeas, mixturando elementos románticos y naturalistas—con referentes como Antonio Díaz Villamil y Ángel Salas—. Sin embargo también habría que señalar que:

La guerra del Chaco acabaría con ese escapismo cultural. Durante la contienda la futura generación de escritores experimenta en forma directa la inhabilidad de los conductores de la nación y el desastroso resultado del sistema feudal del gobierno. Y más importante que todo, se percató por primera vez de la masiva existencia del indio, admiró su valentía y resignación estoica ante la presencia de la muerte; se apenó de su ignorancia: muchos indios no sabían por qué ni por quién luchaban (Muñoz, 1981: 72-73).<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> La trama de intereses que desencadenó la guerra fue muy compleja. Además de la puja por el petróleo entre los monopolios de la “Standard Oil” norteamericana (titular de los yacimientos bolivianos) y la “Royal Dutch Shell” (con acciones en los yacimientos paraguayos y argentinos); el Estado boliviano y la “Rosca” tuvieron buena parte de responsabilidad en el conflicto en medio de una crisis económica y política: “Ante la bancarrota financiera del Estado boliviano ocasionada por la caída de los precios del estaño, la explotación intensiva del petróleo era una alternativa para conseguir nuevos recursos, pero se requería una vía que permitiera su transporte a bajo costo: un puerto sobre el río Paraguay que abriera el paso hacia la cuenca del Plata. Aquí es donde se producía el choque con los intereses británicos que controlaban las grandes vías fluviales” (Hernández, 2013: 52).

Transcurrieron más de tres años hasta que Bolivia restableciera cierto orden hacia la reconstrucción del país tras el armisticio con Paraguay.

<sup>17</sup> En palabras de René Zavaleta Mercado: “(...) lo que había de Estado nacional en Bolivia era el Estado correspondiente al mercado interno generado en torno al área capitalista minera (...) lo que había de Estado nacional (...) se manifestaba sobretodo en el ejército” (Zavaleta Mercado, 1977: 81-82).

<sup>18</sup> Transcurrieron más de tres años hasta que Bolivia restableciera cierto orden hacia la reconstrucción del país tras el armisticio con Paraguay.

<sup>19</sup> En ese sentido, agréguese que durante la guerra del Chaco los pintores Cecilio Guzmán de Rojas, Gil Coimbra y Raúl Padra, dieron testimonio del drama que protagonizaron los jóvenes bolivianos enviados a combatir. Rojas es quien mayor potencia expresiva y actitud de denuncia política manifestó. La obra de Gil Coimbra es más anecdótica e ilustrativa, mientras Prada es fundamentalmente paisajista (Salazar Mostajo, 1989).

Durante el clima de creciente efervescencia de la segunda mitad de los 30, se produjo la movilización de los sectores populares y la concreción progresiva de propuestas ideológicas diferentes a la de los partidos tradicionales y con nuevas figuras políticas.<sup>20</sup> El mismo cuerpo militar quedó dividido en dos sectores claramente diferenciados y en tensión, lo que explica en parte la dinámica política pendular posterior, con la alternancia de gobiernos militares de derecha y gobiernos caracterizados como “socialismo militar”. Por un lado, existía el grupo conservador que seguía respondiendo a los intereses de la “Rosca” y había consolidado una alianza con ella; por otro lado, crecía el sector nacionalista, organizado en logias, de la cual RADEPA (Razón de Patria) fue la más importante y contó entre sus miembros a los futuros presidentes Germán Busch y Gualberto Villarroel. Precisamente: “(...) cuando en 1936 un golpe completó la absorción del poder político por el militar, él se dio bajo el signo de lo que se dio en llamar “socialismo militar”, y bajo su égida comenzó una etapa de febril discusión de reformas socio-económicas (...)” (Halperín Donghi, 1996: 440).

En coherencia con esa línea, el gobierno de facto del coronel David Toro (1936-1937) decidió la creación del Ministerio de Minas y Petróleo, la nacionalización de la Stándar Oil (1937) y la fundación de YPF (Yacimientos Petrolíferos Fiscales Bolivianos); y su sucesor Germán Busch —que forzó a Toro a apartarse del poder— promovió la estatización del Banco Central y la creación del Banco Minero, continuando con la profundización de medidas estatizantes. En 1938 Busch convocó a una Asamblea Constituyente, pero ésta, más próxima al reformismo, redactó una Constitución que se guardaba de promover cambios profundos en temas sociales locales: aunque se limitaba el derecho a la propiedad privada y el Estado figuraba como el responsable del cuidado de la sociedad en materia de salud y educación, el voto seguía sin ser universal y el poder político y económico continuaba en manos de una minoría.<sup>21</sup>

Con todo, la contienda había resquebrajado los imaginarios sociales sobre la realidad local reconfigurando la mirada a partir de una matriz patriótica de carácter binario que oponía nación vs. antinación (o nacionalismo–colonialismo). A su vez, se había

---

<sup>20</sup> Sin duda esto va en paralelo a otros procesos latinoamericanos como el varguismo en Brasil, el ascenso peronista en Argentina, el aprismo y mariateguismo en Perú, y el cardernismo en México; expresiones políticas heterodoxas ligadas al populismo, el sindicalismo obrero, el nacionalismo e indigenismo.

<sup>21</sup> En marzo de 1938 Busch fue elegido como presidente constitucional, y en 1939, en medio de un tenso clima político, se declaró dictador.

activado en el grueso de la sociedad una disidencia desafiante que iría organizándose y consolidando posiciones críticas al orden establecido con el POR (Partido Obrero Revolucionario, 1935) de orientación trotskista, la FSB (Falange Socialista Boliviana, 1937) de tendencia conservadora y sesgo nacionalista católico (influida por el corporativismo fascista europeo), el PIR (Partido de Izquierda Revolucionaria, 1940) de tendencia marxista, el MNR (Movimiento Nacionalista Revolucionario, 1941) con adhesión de las capas medias, y el movimiento obrero, que adquirió en muchas ciudades del país consistencia y estabilidad y contenía cierta dosis anarcosindicalismo.<sup>22</sup>

Luego de la muerte de Busch y del gobierno provisorio de Carlos Quintanilla, el militar Enrique Peñaranda —que respondía a la “Rosca”— ganó las elecciones y fue presidente entre 1940 y 1943. Durante su gobierno ocurre la trágicamente memorable “Masacre de Catavi”, en la que decenas de mineros movilizados fueron reprimidos por el Estado y las FF. AA. Pero en 1943, el péndulo del poder volvió al eje del “socialismo militar” y el mayor Gualberto Villarroel, apoyado por la RADEPA y el MNR, dio un golpe de Estado: “Su hostilidad apuntaba a los oficiales de alta graduación como Peñaranda, que habían dado las órdenes de guerra pero se habían librado de las consecuencias y de quienes se creía que se habían “vendido” a compañías mineras vinculadas al imperialismo extranjero” (Bethell, 2002: 124). Villarroel, que estaba interesado en profundizar las medidas estatizantes de sus colegas antecesores, convocó a sectores del MNR y el POR para conformar su gabinete (aunque estos últimos no ingresaron en el gobierno), dejando de lado al PIR (que, si bien seguía los preceptos soviéticos, se alineó con partidos tradicionales para oponerse al gobierno de Villarroel, lo que condicionó seriamente su posición). Sin buenas relaciones con los terratenientes y los magnates mineros; al acusar a Villarroel de nazi, la propaganda contra el gobierno buscó ocultar las tensiones por el manejo económico bajo una patina ideológica.<sup>23</sup> Aunque el gobierno acompañó la organización de sectores mineros y campesinos, suprimió el pongueaje y el mitaje (trabajo doméstico gratuito en las haciendas por parte

---

<sup>22</sup> Dice respecto de las organizaciones mineras, Fernando Calderón: “Hasta la Guerra del Chaco, el movimiento obrero fue de tipo corporativista y se expresó en sindicatos puramente reivindicativos, mediante la formación de mutuales y asociaciones, cuyo objetivo era lograr una legislación proteccionista en las relaciones de trabajo. Sin embargo, progresivamente se desarrollaron organizaciones y federaciones sectoriales y nacionales que, en general, reprodujeron las pugnas marxistas-anarquistas y marxistas entre sí, tal como ocurría en otros países latinoamericanos” (Calderón, 1999: 431).

<sup>23</sup> Es pertinente mencionar que entre 1939 y 1946 la lectura de correlación de fuerzas en la realidad boliviana se hacía desde los patrones ideológicos externos, así: “Los conflictos políticos de Bolivia se juzgaban a través del prisma de las alineaciones internacionales, lo cual significaba equiparar a los incipientes nacionalistas con las potencias del Eje, a los marxistas con la URSS y a la derecha tradicional con la democracia anglo-norteamericana” (Bethell, 2002: 119).

de los indígenas) y convocó al Primer Congreso Indigenal de Bolivia (1945); también persiguió a militantes de izquierda y de la derecha oligárquica. En ese contexto el PIR y la FSB conspiraron contra Villarroel y, agitando a las masas con reivindicaciones salariales, en julio de 1946 lideraron una huelga y manifestación en La Paz que terminó por asesinar al presidente. Así:

La experiencia dejaba a las fuerzas renovadoras amargamente divididas; mientras el MNR y la dirigencia minera, que bajo la jefatura de Juan Lechín se había constituido ya de hecho en el ala izquierda de aquél, aunque sin abandonar aún formalmente su identificación con el trotskismo, se preparaban a afrontar el destino de los vencidos, el comunismo esperaba cosechar los frutos de su victoria y transformarse en expresión hegemónica de las fuerzas renovadoras bolivianas (Halperín Donghi, 1996: 443).

Con la caída de Villarroel se inicia el “sexenio de luchas populares”, caldo de cultivo de la Revolución de abril de 1952, desarrollándose un creciente índice de conciencia política y organización minera y campesina, y una cruenta represión como respuesta por parte del Estado. En este marco se consolida la FSTMB (Federación Sindical de Trabajadores Mineros Bolivianos), creada durante el Congreso de Huanuni en junio de 1944 con el auspicio de Villarroel, y se produce la experiencia de Pulacayo durante el Congreso Extraordinario de la Federación Minera (noviembre 1946). Ella trasciende un planteo gremial o corporativo, y retoma programáticamente tesis y prácticas políticas anarquistas previas junto a propuestas socialistas marxistas, en una síntesis que apostó a la organización independiente de los trabajadores, la democracia sindical y la revolución obrera. Como documento político las Tesis de Pulacayo:

(...) tiene la particularidad de poner en discusión qué tipo de revolución necesitaba Bolivia, contraponiendo la revolución obrera y la revolución nacional (...) proclamaban que la resolución de las tareas democráticas y antiimperialistas serán llevadas adelante por la clase obrera, y que la revolución democrática burguesa será sólo una fase de la revolución social dirigida por los trabajadores (...) condenando toda participación obrera en el gobierno y toda forma de colaboración de clases (...) (Hernández y Salcito, 2007: 46).<sup>24</sup>

En semejante contexto socio-político, las humanidades y las disciplinas artísticas revisaron su rol en la sociedad así como la imagen prototípica del sujeto nacional boliviano que proyectaban (homogeneización social mediante).<sup>25</sup> La intelectualidad boliviana (ensayistas, literatos, artistas) había visto al indio —siempre con la debida distancia— como esencia mítica, idealizada, vitalista y ahistórica de la Nación, reducida al ámbito rural y fijada en un pasado legendario, sin vinculaciones políticas con el

---

<sup>24</sup> Cabe destacar que el proyecto original de las Tesis fue llevado por la delegación sindical de la mina de Llallagua (una de las más combativas), cuyo referente era Guillermo Lora, dirigente del POR. De ahí la presencia contundente en las Tesis de la idea de “revolución permanente”, que impulsaban los troskistas.

<sup>25</sup> En muchos casos esto apareció con un sesgo de revisionismo histórico (como se verá luego en los ensayistas Carlos Montenegro y Augusto Céspedes, ambos pertenecientes al MNR).

presente. Sin embargo, gradualmente, las realidades locales y sus caracteres fueron emergiendo en las representaciones culturales, aunque bajo un tratamiento costumbrista que a veces rozaba lo folklórico y lo pedagógico en la búsqueda de comprensión de la realidad vernácula. Al respecto Nicolás Alabarces y Emilia López sostienen que:

(...) la cuestión del indio (...) queda sin resolver, aun ponderando las contribuciones plausibles de una izquierda verdaderamente aglutinante y eficaz para dar fin a los proyectos liberales, reanudados posteriormente. El sempiterno problema de la representación del otro, a su vez, pone de relieve la paradoja de que, de nuevo, en nombre de una delegación enunciativa siquiera acaso acordada mancomunadamente, se habla *por* ellos y *en* nombre de ellos. Así, el hiato entre lo *representado* y quien toma la palabra para *representarlo* confirma el silencio y la insistencia histórica en construir, investir y suturar sentidos respecto a identidades subalternas (Alabarces y López, 2012: 39-40).

De lo dicho se desprende la presencia de una suerte de “doble moral social” frente al indígena: a la integración retórica, le corresponde la exclusión práctica; a la consideración positiva en tanto origen remoto de la raza boliviana (siempre en asociación a un imperio digno de admirar), le sigue el asco y la vergüenza por el indio concreto y actual que es emblema de atraso.

En el plano político, en 1947 Enrique Hertzog y Mamerto Urriolagoitía —que también responden a la Rosca— ganan las elecciones restringidas, mientras se configura el Bloque Minero Parlamentario como respuesta y oposición al gobierno (con miembros del POR y el MNR), y el MNR consolida una línea política policlasista y de revolución nacionalista. Durante el gobierno de Herzog el proceso inflacionario depreció considerablemente el salario básico de los trabajadores, lo que aumentó el malestar y la agitación social, y en 1949, en Catavi volvió a desatarse una masacre minera, interviniéndose la Federación de Mineros y persiguiendo referentes del Bloque. La represión de los sectores populares organizados continuó, y si bien en las elecciones de 1951 Víctor Paz Estenssoro y Hernán Siles Suarzo (MNR) resultaron electos, se declaró nula la votación y se procedió a disolver el Congreso en un “autogolpe” liderado por Urriolagoitía, a fin de mantener el poder en manos de la “Rosca”.

Con todo, la organización creciente del sector minero, su combatividad y “modernidad” política es insoslayable tanto en lo que refiere a la configuración del escenario de lucha por el poder local, como en lo que hace a la constitución del imaginario político nacional que se forja entre las décadas del treinta y el cuarenta. Los mineros “se desarrollaron en función de una oposición y lucha contra el poder minero transnacional y el Estado, y supieron proyectar y concatenar sus intereses sociales nacionales con los del movimiento obrero internacional. Incluso no es exagerado señalar



que el mismo movimiento obrero mundial tiene en los mineros bolivianos uno de sus protagonistas más combativos y representativos” (Calderón, 1999: 430).

Paralelamente, mientras las clases que tradicionalmente habían manejado el poder mostraban el desmoronamiento de su capacidad de gestión, y tanto el POR como el PIR (que, dividido, fundó el PCB, Partido Comunista Boliviano) estaban debilitados y tenían una representatividad relativa; el MNR crecía en liderazgo político enfatizando una mística de orgullo y regeneración nacional que reunía de modo muy amplio y aglutinador distintos sectores e intereses sociales. Sincrónicamente, ni el teatro ni el cine se hicieron eco, en términos de representación simbólica, de las guerras civiles, derrocamientos, masacres o elecciones generales: ninguno de estos acontecimientos fue filmado o puesto en escena, y si hubo algún registro, no se ha conservado.

Hasta la primera mitad del siglo XX los sectores populares (urbanos, campesinos e indígenas) no accedieron al circuito de producción cultural hegemónico. A la ya limitada vida cultural,<sup>26</sup> se añadía un altísimo índice de analfabetismo, segregación socio-étnica y empobrecimiento, en que vivía la mayoría de la población boliviana.<sup>27</sup> En el caso de que películas, vistas locales o textos teatrales los representaran, la perspectiva adoptada era colonialista, peyorativa o “ingenua”, docilizando sus rasgos contestatarios.<sup>28</sup> La vigencia de las culturas populares e indígenas era vista como un problema u obstáculo frente al avance del progreso emanado del Estado liberal. Como señala Fernando Vargas Villazón respecto del cine, pero que bien puede servir para una comprensión más amplia del territorio cultural: “(...) los cineastas y las audiencias no podían concebir a un personaje indígena en una pantalla si éste no se expresaba en el

---

<sup>26</sup> Por ejemplo, según Fernando Vargas Villazón, La Paz tenía más o menos organizados dos circuitos de exhibición filmica: uno de infraestructura estable al que concurría la oligarquía terrateniente y minera; y otro más informal donde el cine era parte de una constelación más amplia de festividades y espectáculos populares. Tardíamente en relación a otros países de la región, recién en la década del ‘20 habían comenzado a imprimirse dos revistas ligadas al cine “Nueva Era” y “Cine Mundial” que, si bien se dedicaban casi por completo al universo hollywoodense, son las primeras experiencias de prensa escrita especializada en el país.

<sup>27</sup> Silvia Rivera nota que: “Entre las décadas de 1910 y 1930, la castellanización y la escuela fueron convertidas en demandas del propio movimiento aymara-qhichwa, como medios para acceder a la ciudadanía y a los derechos que las leyes republicanas reconocían en el papel, pero que las prácticas del estado y la sociedad oligárquica negaban cotidianamente” (Rivera, 1993: 49).

<sup>28</sup> Fernando Calderón (1999) ha destacado que durante el período liberal y a lo largo de todo el territorio nacional, se sucedieron múltiples levantamientos campesinos e indígenas (aymaras, quechuas, choritis, tapiates y tobas del Chaco), extendiéndose incluso hasta el momento de la Guerra del Chaco. Sin embargo, como bien nota Fernando Vargas Villazón: “Si hacemos un recuento de las “vistas locales” filmadas entre 1904 y 1927 que han sobrevivido, resulta muy revelador que la mayor parte de ellas se circunscribe a “personajes ilustres”: eventos, situaciones y edificaciones que atestiguan la modernidad de las ciudades y de su burguesía (...) no existe ningún filme acerca de las no menos importantes rebeliones indígenas que tuvieron lugar entre 1910 y 1930” (Vargas Villazón, 2010: 36).

lenguaje de los blancos” (Vargas Villazón, 2010: 135). Así, la negación cultural, el silenciamiento simbólico y la sumisión al mestizaje como cambio identitario forzado, hacían posible la “tolerancia” al indio y su adaptación al orden hegemónico (heredando lo mejor de Europa, y purgando los vicios indígenas).<sup>29</sup>

Esto no significa la ausencia de una cultura popular. Muy por el contrario, la música, la danza, el folklore, distintas expresiones teatrales en fiestas y encuentros sociales, forman parte de un nutrido repertorio simbólico que no cesó de producirse y reproducirse en paralelo a un sistema cultural hegemónico europeizado. Como veremos más adelante, la creación del ICB (Instituto Cinematográfico Boliviano) y la experiencia del grupo teatral “Nuevos Horizontes” son las primeras experiencias en un proceso de apertura y socialización colectiva del cine y el teatro en Bolivia. Recuérdese que desde el Estado Nacional nunca antes de 1953 el cine o el teatro obtuvieron el favor de políticas de promoción y sustento económico-institucional: los gobiernos consideraban a estas actividades algo muy marginal. Del lado de los productores, ni el cine ni el teatro eran considerados un negocio comercial redituable, aunque tampoco un catalizador de conciencia de cambio. En general se concebían como actividades artesanales, financiadas personal y entusiastamente por directores, autores, y actores que, en general, no eran profesionales (vivían de otras ocupaciones), ni habían recibido formación especializada (el aprendizaje se realizaba en la práctica misma y en función de proyectos contingentes).

### *1.2 Del proyecto revolucionario nacionalista al conservadurismo burocrático*

Con Víctor Paz Estenssoro exiliado en Buenos Aires, Hernán Siles Suarzo, otro de los referentes importantes del MNR junto al general Antonio Seleme, confabularon un plan para derrocar al poder de turno y, accediendo al poder, llamar a elecciones. La insurrección estalló en la madrugada del 9 de abril de 1952 pero, frente a la resistencia de los militares, Seleme abandonó la lucha y el MNR decidió continuar aún cuando su posición estaba en clara desventaja, situación que fue revertida a partir de la intervención de los mineros transformando “lo que iba a ser un golpe palaciego más de la historia de Bolivia en el inicio de la revolución” (Hernández y Salcito, 2007: 85). Dos

---

<sup>29</sup> Hablando de los sectores indígenas, pero también pensándolo en función de los sectores populares excluidos, dice el mismo autor: “(...) el problema es una visión racista que lo ve como una rémora y no como un actor social; que se rehúsa a construir un diálogo igualitario, siempre asumiendo que la “palabra” del otro es menos importante, menos válida, menos sabia; siempre pensando que nuestro destino inescapable es convertirnos en una réplica andina del modelo europeo y estadounidense (...)” (Vargas Villazón, 2010: 137).

camarógrafos argentinos, Juan Carlos Levaggi y Nicolás Smolij, fueron contratados por el partido para regresar con Estenssoro desde Buenos Aires y filmar su arribo a La Paz y la toma del poder por parte del MNR. Reconstruyendo escenas de lo que iba siendo el proceso revolucionario y registrando documentalmente la movilización de tropas y los lugares bombardeados, los camarógrafos hacen *Bolivia se libera* (1952), un cortometraje que dio impulso a la creación, tres meses más tarde, del Departamento Cinematográfico, dependiente del Ministerio de Prensa y Propaganda (luego renombrado Subsecretaría de Prensa e Informaciones), y que un año después se convertiría en el ICB (Instituto Cinematográfico Boliviano).

El 15 de abril Paz Estenssoro y Siles Suarzo se hicieron cargo del gobierno y, aunque en principio moderados, incluyeron en su gabinete a figuras del ala izquierda del movimiento —como Juan Lechín— y saludaron el 17 de abril la formación de la COB (Central Obrera Boliviana), que asumía la representación de los trabajadores liderando la organización de milicias obreras (en reemplazo de las aniquiladas FF.AA. de la “Rosca”). Desde su fundación: “la COB se desarrolló como una de las confederaciones sindicales más militantes del mundo. Tiene la distinción de ser la confederación latinoamericana que posee autoridad sobre todo un movimiento obrero; ha mantenido su independencia de toda filiación internacional y (...) tiene un papel claro y fundamental en la política nacional, semejante sólo al de los militares” (Dunkerley, 2003: 72). De hecho, uno de los nodos problemáticos iniciales de la Revolución fue la relación Estado MNRéista y COB. El llamado “cogobierno MNR-COB” o “dualidad de poderes” expresaba por un lado, la relevancia y peso de los sindicatos y la COB en la toma de decisiones políticas y económicas del gobierno, así como la problemática participación de las organizaciones de trabajadores en la gestión estatal.

Las tres medidas fundamentales de la Revolución que cambiaron drásticamente el paisaje y dinámica política en Bolivia fueron el sufragio universal, la nacionalización de las minas y constitución de la COMIBOL (Corporación Minera Boliviana); y la reforma agraria. Si bien se anuló el voto calificado<sup>30</sup> y atenuó la segregación y humillación étnica, el MNR buscó la mayor centralización y control directo del poder. Dos puntos de controversia y pugna entre el MNR y la COB que aparecieron muy pronto fueron: la reorganización militar y el control en la minas. Mientras el movimiento estimulaba la reestructuración de las fuerzas, indemnizaba a los barones del

---

<sup>30</sup> Las mujeres y los analfabetos no podían votar y los varones debían demostrar una renta mínima.

estaño y ponía las minas bajo el control de la COMIBOL (que respondió a los intereses del gobierno en tanto campo de operaciones para generar una burguesía desde el Estado, mostrando un temprano carácter capitalista), la COB insistía en la preeminencia de las milicias obreras y populares, y el control completo de la gestión por las organizaciones de trabajadores. Además:

La nacionalización se produjo en un momento en que hacía falta inversiones para mejorar la productividad ante el agotamiento de las antiguas vetas, y en un momento de baja de la cotización del metal en el mercado mundial. El estado no efectuó las inversiones necesarias, la administración de la COMIBOL fue desastrosa, la corrupción de los funcionarios estatales desmoralizó a los obreros (Hernández y Salcito, 2007: 88).<sup>31</sup>

Por su parte, la movilización rural y su organización creciente empujó al gobierno a concretar la Reforma Agraria que, si bien no afectó a las grandes propiedades sino a algunas formas de explotación como el latifundio altiplánico y del valle, supo reconocer como propietarios a los campesinos que trabajaban parcelas de grandes haciendas, así como comunidades y sindicatos en tanto formas de organización campesina. Cabe destacar que mientras los sindicatos campesinos podían formalmente intervenir en la ejecución de la reforma agraria y afiliarse a organismos regionales, las comunidades no.<sup>32</sup> La reforma no reflejó la realidad de las tierras comunitarias y su situación de trabajo colectivo, como tampoco la tradición quechua-aymara que la sostenía. No existió, en rigor, planificación para la explotación racional y colectiva de la tierra lo que desembocó en un bajo nivel de productividad. Con los años, la Reforma Agraria contribuyó a la estabilización del minifundio (pequeña parcela mínimamente productiva), además de iniciar un proceso de colonización de las tierras bajas, creando un polo de desarrollo alternativo en el área de Santa Cruz de la Sierra.

La Revolución de abril buscó construir una estructura estatal relativamente sólida para propiciar la integración política y económica de amplios sectores de la población y la creación de una burguesía que, sin organizarse como clase coherente, industrializara el país, diversificara la economía y generara una mayor articulación geográfica.<sup>33</sup> Complementariamente, a la par que el Estado concentró empresas de servicios y recursos naturales, apareció un sector intermediario financiero y de comercio

---

<sup>31</sup> Según Leslie Bethell durante algunos años las minas generaron un superávit que otras empresas del Estado malgastaron (Bethell, 2002: 137).

<sup>32</sup> La comunidad o *ayllu* es una forma andina de organización social, económica y política ubicada en un territorio en común: sus integrantes se vinculan por relaciones extendidas de parentesco.

<sup>33</sup> Sin embargo, como recuerda Luis Tapia: “Es sintomático que los cambios sociales de la Revolución de 1952 no estén acompañados de un cambio constitucional. En el momento de la Revolución no se produce una nueva Constitución que refleje la nueva configuración o constitución del país. Esto ocurre varios años más tarde, en la fase de la contrarrevolución” (Tapia, 2009: 182).

importador. La presencia del partido (MNR) fue omnipresente y abarcadora al extremo de que simbólicamente, la revolución tenía su rostro y lenguaje.<sup>34</sup>

En lo que hace al plano cultural, fue significativo el impulso que recibieron las artes, las humanidades y la educación, consolidándose una corriente indigenista y nacionalista en varios campos y disciplinas, a la par de una reforma educativa. Si bien la calidad de enseñanza fue muy relativa y la inyección uniformadora de contenidos ligados a la “identidad nacional mestiza” tuvo un impacto de homogeneización violenta, la reforma dio especial relevancia a la educación campesina a través de un sistema de formación básica primaria obligatoria y gratuita:

La idea al crear el concepto de un estado nacional poderoso, fue la de establecer una nación unida por una cultura mestiza y uniforme por el idioma castellano. Esta idea se fue modificando con el resultado del acceso a la educación y a las decisiones de sectores del mundo aimara y quechua, que propugnaron un criterio de respeto a la diversidad que se fue acentuando al final de la segunda mitad de siglo (Mesa Gisbert, 1998: 618).

La intervención del Estado hizo posible un mayor desarrollo del campo artístico y de ideas y, en el marco de la Revolución, los intelectuales de la época, pioneros apasionados por la cultura, comenzaron a entender la valía del patrimonio nacional y sistematizar su estudio: “El solo hecho de haber despertado una nueva conciencia sobre nuestra compleja realidad fue un mérito invaluable de la obra de creadores e investigadores que frecuentemente contaron con el incentivo directo del Estado a través de alcaldías, los institutos especializados, los premios nacionales y las revistas de cultura” (Mesa Gisbert, 1985: 10).

Así, en marzo de 1953 se produjo, vía decreto supremo, la creación del ICB, que quedó bajo la dirección de Waldo Cerruto. El mismo emanaba de lo que fuera la tímida experiencia del Departamento Cinematográfico pero dando “la pauta de una conciencia clara sobre la importancia del control de los medios de comunicación y de una adecuada difusión de las ideas del nuevo movimiento político” (Mesa Gisbert, 1985: 50).<sup>35</sup> En

---

<sup>34</sup> Un elemento sumamente interesante que nota Herbert Klein es el control social y político que ejerció el partido sobre las mujeres bolivianas, quienes ya gozaban de derechos y eran una activa fuerza de trabajo ocupando algunos puestos profesionales y ejerciendo el dominio en los mercados urbanos. Ese control “se mantuvo rígido especialmente en los hogares, pero ahora tenían que ser tratadas como un electorado legítimo por encima de la exaltación de los papeles de esposa y madre. No hace falta decir que la constante referencia a “los hombres y mujeres de MNR” se convirtió en un rasgo característico, pero esto era sólo parte de una perceptible tendencia a la adopción del lenguaje y los motivos de una política moderna concebida en términos de la nación en su conjunto y que respetaba la importancia del consumidor, si no del consumismo, como un medio de incorporación” (Klein, 2003:84).

<sup>35</sup> Alfonso Gumucio Dagrón señala que: “El texto del Decreto determina en su primer artículo que el ICB tendrá a su cargo “la filmación de películas de carácter informativo, cultural, educativo” (...) En el artículo 2 decreta que la entidad “funcionará con carácter semi-autónomo y estará regida por un Consejo Consultivo compuesto por un representante de la Presidencia de la República que a su vez tendrá

dicha institución se produjeron fundamentalmente noticieros (semanales o quincenales), que cubrían eventos relativos a la agenda presidencial así como acontecimientos deportivos y culturales.<sup>36</sup> Su orientación ideológica, por supuesto, fue favorable a las políticas y declaraciones oficiales, y subrayaba el proceso modernizador que vivía el país. Aunque las imágenes registradas tenían un valioso peso documental, el tono propagandista, didáctico y personalista era esquemático y artísticamente empobrecedor.<sup>37</sup>

Carlos Mesa Gisbert ha recalcado, tal vez con demasiado énfasis, que fue a través del ICB que el Estado por primera vez favoreció la industria otorgándole cierta sustentabilidad y proyección a futuro: “La actividad cinematográfica directamente ligada al desarrollo político de 1952 (...) permitió el contacto directo de los cineastas con los hechos sociales, lo que determinó luego el surgimiento de un cine maduro, combativo y profundamente ligado a la historia contemporánea desde la perspectiva popular” (1985: 18). Según el autor, la creación del Instituto marcó un giro en la producción cultural y el uso de los medios de comunicación de cara a la configuración de las identidades políticas: “no era posible encarar un proyecto de nacionalismo revolucionario sin la transformación de los valores conservadores del pensamiento. Por primera vez se afirma como voz oficial la necesidad de encontrar la identidad nacional en nuestras raíces pre-hispánicas” (Ídem: 47). Sin embargo, ya se ha advertido la falta de estímulo para una cinematografía de calidad y la recurrencia a un modelo visual y simbólico que esclerosó y estancó la creatividad infantilizando a realizadores y público. La única exigencia era registrar, documentar, difundir ideas del movimiento, justamente en un contexto de tensión creciente entre las bases organizadas y la dirigencia del partido.

Cabe añadir que, tal como Javier Sanjinés sostiene, imponiendo el discurso nacionalista revolucionario como único paradigma de interpretación del proceso

---

funciones de Gerente General, un representante del Ministerio de Educación y otro de la Contraloría de la República” (Dagrón, 1982: 189).

<sup>36</sup> En ellos se evidencia una clara influencia del noticiario argentino. No se olvide que tanto Levaggi como Smolij, primeros camarógrafos y formadores en la Institución, habían trabajado en noticieros argentinos, trasplantando esa experiencia y “narrativa estética”. Además, el montaje de los materiales se realizaba en Buenos Aires, al carecer de infraestructura adecuada en Bolivia.

<sup>37</sup> Según Dagrón (1982) durante la dirección de Cerruto llegaron a realizarse 150 noticieros de 10 minutos en blanco y negro. El Instituto además realizó toda una serie de cortometrajes documentales sobre ciudades y paisajes locales, aprovechando los viajes y desplazamientos de camarógrafos y técnicos; y también editó la Revista “Wara wara”, destinada a difundir información sobre la producción del ICB. La Institución ensayó además una práctica de difusión y exhibición de películas (noticieros y films comerciales), a través de un cine-móvil por todo el país.

boliviano, se obturaron otros posibles lenguajes de comprensión por parte de los sectores populares en lo que denomina un “asedio ideológico” o estrategia de dominación textual: “la ideología del nacionalismo revolucionario limitó los medios de conocimiento racional de la experiencia cotidiana. Esto conllevó la incapacidad social para reapropiarse de los elementos cotidianos de sentido común que permiten el desarrollo de lenguajes públicos relativamente complejos y masivos, capaces de dar lugar a interpretaciones alternativas del mundo socialmente válidas” (Sanjinés, 1992: 178).

En el plano político, la tirantez entre el gobierno de Paz Estenssoro y la COB continuó durante todo su primer mandato y se extendió al período siguiente en el gobierno de Siles Suarzo (1956-1960),<sup>38</sup> que buscó avanzar sobre la COB impulsando una línea de “burocratización” que implicó un franco retroceso en relación al programa popular y nacionalista que el MNR había propuesto desde el triunfo de la Revolución.<sup>39</sup> El plan de estabilización monetaria que implementó Siles incluyó la eliminación de la subvención de artículos de primera necesidad, la quita de controles de exportación e importación, y la aceptación completa de las propuestas de organización económica dictadas por organismos norteamericanos:

Un nuevo estrato de propietarios de minas empezó a prosperar con la ayuda del gobierno y de la AID\* norteamericana; volvió a formarse una burguesía agrícola regional que al principio se basó en la preparación de azúcar y arroz en el este (Oriente); y reapareció la banca privada. Todo esto fue la consecuencia del notable éxito del programa de estabilización de 1956 que, con el respaldo del Fondo Monetario Internacional (FMI) y el gobierno de los EE.UU., detuvo bruscamente la inflación, hizo que retrocedieran los controles del estado y restauró la estabilidad del tipo de cambio (Bethell, 2002: 142).

Mientras tanto, desvinculados los camarógrafos argentinos del ICB, y debido al cambio de gestión presidencial, el organismo renovó por completo su plantel profesional y Jorge Ruiz quedó a la cabeza de la entidad como director (1956-1964). Durante este segundo período, debido a un recorte financiero, el Instituto produjo menos noticieros y se asoció con pequeñas y efímeras productoras para la realización de films. Además “aunque el discurso fílmico no cesa en su retórica de exacerbación nacionalista, sí se puede observar una modulación en la *voz-over* y el abandono de

---

<sup>38</sup> Bethell subraya que Siles Suarzo fue el “primer presidente constitucional” después de la Revolución, dado que entre 1952 y 1956 el MNR gobernó como “régimen de facto. No había Congreso alguno (aparte de la COB) ni gobierno local (exceptuando las milicias del partido y las sindicales)” (Bethell, 2002: 137).

<sup>39</sup> Varios investigadores señalan la importancia económica, política e ideológica de la “ayuda” norteamericana, a través de préstamos, sistemas de subvención, etc.: EE.UU. buscó controlar Bolivia del “peligro” tanto comunista como peronista, influyendo poderosamente en decisiones estratégicas en torno a estabilidad monetaria, liberalismo económico y seguridad nacional.

\* AID: Agency for International Development (Agencia de los EE.UU. para el Desarrollo Internacional).

referencias anti-imperialistas, con el acento puesto en el desarrollismo como solución a todos los males del país (...)” (Rodríguez, 1999: 31).

En 1960 Paz Estenssoro ganó las elecciones y, a pesar de que la vicepresidencia la ocupó el líder minero Lechín, profundizó la distancia con las organizaciones de trabajadores que, radicalizados pero sin vínculos con los campesinos y los sectores urbanos, terminaron muy poco tiempo después rompiendo vínculos con el gobierno, mientras el ejército inició un acelerado y sostenido proceso de reorganización. Aunque Estenssoro buscó el desarrollo productivo del país, las estrategias de gestión política y administrativa dieron lugar cada vez más a la corrupción, el burocratismo y la represión, y la inclinación hacia las FF.AA. terminó por volverse en su contra: “la política se había degenerado tanto que ya sólo por inercia se la seguía llamando revolución” (Zavaleta Mercado, 1977: 115).<sup>40</sup>

Si en 1964 la fórmula ganadora del MNR para un nuevo período presidencial fue Estenssoro-Barrientos (por el Gral. René Barrientos Ortuño), en noviembre de ese año un golpe militar se impuso sobre el gobierno electo: Alfredo Ovando y Barrientos se instalaron en el poder.<sup>41</sup> En una mirada retrospectiva sobre el conjunto de los doce años de la Revolución Nacional, Carlos Mesa Gisbert señala:

Las transformaciones que remecieron la estructura misma del país, si bien marcan el fin de una época y el comienzo de otra, no supieron conducirse con la coherencia y madurez suficientes como para sentar las bases definitivas en un proceso de liberación económica y progreso social. Los errores atribuibles a un nivel de corrupción dentro del partido de gobierno, un exceso de ambiciones personales que supeditaron la importancia y eficiencia del proceso y sobre todo la distorsión del sentido revolucionario original a partir de 1964, han dejado el camino trunco (Mesa Gisbert, 1998: 638).

Con todo, en el plano artístico y las humanidades es innegable que desde 1952 se buscó una mayor difusión del hecho cultural a nivel popular, ligando el desarrollo de las artes y las ciencias a la realidad nacional. La cultura funcionó como medio de búsqueda de una identidad propia, redescubriendo la tradición andina y exaltando lo mestizo. Se estimuló la puesta en valor del patrimonio cultural prehispánico a través de estudios de historia, arte y antropología, mientras las corrientes creativas pasaron por un momento de fuerte influencia del indigenismo, cuyo desborde cristalizó en la folklorización superficial de la cultura popular. Pero también, desconociendo los imaginarios indios, se

---

<sup>40</sup> El autor agrega: “Pocas decadencias han sido tan poco sensibles al interés nacional como la decadencia del nacionalismo” (Ídem).

<sup>41</sup> Muchos líderes del MNR enemigos de Paz Estenssoro, algunos sindicatos y grupos estudiantiles, promovieron una alianza con las FF.AA. para el derrocamiento; mientras otra parte de las fuerzas de izquierda continuaban, aunque con muchas dificultades, su proceso de recomposición y organización post rompimiento con el MNR.



forzó un sentido generalizado de pertenencia —con derechos y obligaciones inherentes— a un Estado moderno-occidental, con el imperativo de autonegar las identidades originarias: “(...) los DD.HH. del indio sólo se reconocen cuando deja de ser indio y asume los rasgos del ciudadano occidental: propietario, escolarizado, mestizo, productor y consumidor mercantil” (Rivera, 1993: 50). Así, el alejamiento del otrora venerado modelo del “indígena glorioso del pasado pre-hispánico” que comentábamos en el apartado anterior, no se tradujo en un cambio hacia el respeto político del indígena contemporáneo; manteniéndose el paternalismo, y la división maniquea y despolitizadora indio bueno/cholo perverso.

Una referencia insoslayable en lo que respecta al desarrollo del campo de producción cultural progresista en este período es Jesús Lara, narrador, periodista, poeta y ensayista indigenista que tradujo numerosos textos quechuas al español, y defendió con vigor la valía de las lenguas y culturas indígenas que recogió y recopiló cuidadosamente. Su obra fue traducida a más de nueve idiomas y reconocida internacionalmente, y en líneas generales responde al indigenismo “en el sentido de que expone las costumbres y aspiraciones del indio, denuncia la explotación de que es objeto y muestra la dualidad cultural y bipolaridad socioeconómica que cohibe su desarrollo” (Muñoz, 1986b: 225).<sup>42</sup> Miembro del Partido Comunista, al que renunció luego de la “traición” de su dirigencia hacia la guerrilla liderada por Ernesto Guevara (1967); muchas veces perseguido y encarcelado, Lara mantuvo siempre un ideario antiimperialista y denunció las injusticias contra los sectores populares, sobre todo indígenas.

Como corolario señalemos entonces que, desde 1952 hasta la caída de Paz Estenssoro, la cultura nacionalista se expresó no sólo en las formas de la praxis política (vía partido, organización sindical, instituciones, burocracia, etc.), sino también en buena parte de la producción cultural y las formas ideológico-simbólicas dominantes a partir de una narrativa domesticadora de conflictos, que avalaba un mestizaje modernizador y un sistema controlado de participación-creación cultural, siempre bajo la atenta y regia mirada del Estado económicamente integrado y culturalmente único. El

---

<sup>42</sup> Willy Muñoz concluye: “A pesar de su afinidad étnica y su afectividad cultural con los indios, no pudo evitar ni resolver el dilema del escritor indigenista de ver a su propio pueblo desde otra cultura y “nombrarlo” desde otra lengua. Al encontrarse en la encrucijada de dos lenguas y de dos culturas, opta por la revolución marxista de ambas sociedades. (...) la revolución efectuada recusa como redime esa cultura. Al darse más importancia a la revolución, la novelística de Lara se sitúa más concretamente en el plano del conflicto que de la definición. (...) Lara ofreció su pluma al compromiso social con su pueblo, sacrificando la calidad estética de su literatura por la permanencia de los valores éticos” (1986b: 241).

mestizaje funcionó como motor de cooptación de la conciencia de los sectores indígenas bajo una matriz desarrollista, lineal y única: aunque el colonialismo permanecía irresuelto, el discurso del mestizaje ambicionaba e imponía la imagen de un Estado-Nación moderno.

Si bien el acceso a los bienes simbólicos y estéticos se amplió, tampoco puede olvidarse la difusión folklorizadora de los contenidos y sentidos de las culturas populares e indígenas. La organización de premios y la creación de organismos oficiales “en un significativo afán por darle un marco institucional a la “cultura nacional” y proteger a los productores de ésta” (León, 1990: 144), puede entenderse como parte de un conjunto de acciones de legitimación política: “A través de la educación se acudió a la idea de “patria” y Estado basados en la imparcialidad social; la idea de una sociedad homogénea e “igualitaria” basada en la participación ciudadana que legitimaba su utopía condicionándola a la “superación” del ser “indio”, del ser “ignorante” ” (Ídem: 153).<sup>43</sup> Con todo, Javier Sanjinés (2005) sostiene que sería injusto soslayar la producción de un ensayismo disidente —cuyas figuras sobresalientes son Augusto Céspedes y Carlos Montenegro— que procuró cuestionar el idealismo del “mestizaje” dotándolo de un carácter democratizador y liberador: allí el mestizaje funcionaba como clave para un nuevo tipo de relación social cholo-indígena, en tanto configuración con fuerza política (capacidad de movilización político-económica).

### 1.3 *La “revolución de rodillas”*

Hacia 1960 el contexto internacional estuvo marcado por el crecimiento económico de las grandes empresas multinacionales —avance del modelo capitalista—, y también por el triunfo de la Revolución Cubana: una experiencia revolucionaria de corte socialista en el subcontinente que se convirtió en referente material y simbólico de alternativa política y de renovación cultural e ideológica. Como correlato, la política de control de EE.UU. hacia América Latina se concretó en la “Alianza para el Progreso”, que proponía un tipo desarrollo económico industrial capitalista respaldado por un reformismo moderado de democracias representativas. La gravitación norteamericana

---

<sup>43</sup> En el mismo artículo la autora contrapone la “cultura política nacionalista” a la “cultura como política”, señalando la emergencia de esta última como resistencia a la implantación del modelo neoliberal a mediados de los ochenta y paralela a la aparición de nuevas identidades y prácticas sociales. Si bien no adscribimos a su periodización, puesto que observamos ya desde fines de los cuarenta prácticas culturales con horizonte político, ni tampoco coincidimos con que las reivindicaciones de los ochenta estén basadas en la defensa contingente de “lo realizable” sustrayendo la dimensión contestataria y utópica de las prácticas culturales de la década, consideramos útil el juego de palabras entre ambas conceptualizaciones.

en la región, justo cuando se inicia la “era de las masas”, tiene un doble propósito: seguridad y desarrollo. Es decir:

(...) los EE.UU. no renunciaban a poner a los ejércitos latinoamericanos al servicio de ese ambicioso programa de transformación con propósitos de conservación. Una parte considerable de los fondos dirigidos a Latinoamérica se orientaron hacia esos ejércitos, que eran incitados a tomar a su cargo, a través de los llamados programas de acción cívica, funciones de desarrollo económico-social que los introdujesen en el horizonte de experiencias cotidianas de las masas rurales, y las incitaran a volverse hacia ellos en busca de orientación en momentos de crisis, supliendo así la insuficiente implantación de otras ramas del estado y la de los partidos en esos rincones inhóspitos en cualquiera de los cuales podía realizarse la amenazante promesa cubana de hacer de la cordillera de los Andes una Sierra Maestra a escala continental (Halperín Donghi, 1996: 541-542).

Todo esto implicó un cambio de mentalidad en las FF.AA. latinoamericanas que, recibiendo instrucción por parte de distintas agencias de inteligencia norteamericana, integraron en su práctica militar distintos métodos de tortura, ejercicios de terror, censura, inducción a la delación y formas de desaparición forzada de personas, bajo una creciente autoconciencia corporativa y burocratización.<sup>44</sup>

En ese marco, en abril de 1965 René Barrientos, sin preparación intelectual ni de gestión pública pero con respaldo clientelista en el campo y estratégico de los norteamericanos, cancela las futuras elecciones presidenciales y comparte el poder con Ovando, mientras envía al exilio a Lechín.<sup>45</sup> Aunque se autodefiniría como heredero de la revolución del MNR, como bien señala Halperín Donghi sólo continuaría su involución en un sentido políticamente conservador y económicamente pro-norteamericano: una revolución arrodillada o empequeñecida como dijera Sergio Almaráz (1970).<sup>46</sup> Barrientos buscó desarticular y reprimir al movimiento obrero, suprimir los focos de independencia clasista y cristalizar clientelaramente las alianzas con los líderes campesinos concertando el así llamado “pacto militar-campesino” por

---

<sup>44</sup> Aunque los ejércitos dependían de los Estados locales, en ese momento cuajó una identificación más profunda y estrecha con otras fuerzas de la región.

<sup>45</sup> Sobre las condiciones de posibilidad de la aparición y pregnancia popular de Gral. Barrientos, Zavaleta Mercado sostuvo: “Sólo el grado de destrucción moral y de sistemática abolición de la memoria histórica en el ejército sumadas a la mediatización del campesinado, la corrupción de la pequeña burguesía (que era la forma que tomó la acumulación capitalista) y la ruptura con la clase obrera, podían hacer posible la aparición de un tipo de personaje inferior con éste” (Zavaleta Mercado, 1977: 119).

<sup>46</sup> Al respecto, el profesor Luis Hernández, especialista argentino en historia de Bolivia, comentó en correspondencia personal con la autora: “Barrientos era un cuadro histórico del MNR, el jefe del aparato militar clandestino en la conspiración de abril del ‘52. Es decir, un cuadro del MNR de la primera hora. Pero también uno de los primeros en formarse en los EE.UU., en la doctrina de la seguridad nacional, en el nuevo ejército “constitucional” que reconstruyó el MNR. Era también un hábil político, que tenía desde antes del golpe del 4 de noviembre redes clientelares en Cochabamba, sobre la cual edificó el Pacto Militar Campesino, base de los gobiernos militares hasta 1974 (incluyó los primeros años del gobierno de Bánzer). Barrientos no hizo más que profundizar la política del MNR, afianzar vínculos con los campesinos y reprimir a los obreros y mineros. En este contexto político social hay que entender el fracaso de la guerrilla de Ñancahuazu y sus trágicas consecuencias” (23 de Junio de 2013).

medio del cual el gobierno se aseguraba el apoyo en el campo a cambio del reparto de tierras. Los campamentos mineros fueron ocupados (en ese marco se produjo la masacre minera de la “Noche de San Juan”)<sup>47</sup>, se disolvió la COB, la FSTMB y las milicias populares, persiguiendo a todo activista sindical y obrero: “toda una generación de mineros estaba experimentando la ocupación y el control militar de las minas por vez primera, lo cual hizo de la reorganización clandestina un lento y doloroso proceso que dependía de cuadros secundarios sin gran experiencia o prestigio” (Dunkerley, 2003: 161).

En las elecciones de 1966, Barrientos resultó electo presidente gracias al enorme apoyo campesino, controlado y “protegido” mediante un sistema de patronazgo y prebenda a líderes locales: “Aunque se dio el tradicional uso del fraude, la coerción, el soborno en pequeña escala y la manipulación de los medios de comunicación, debe señalarse que la izquierda participó en los comicios pero desastrosamente dividida” (Dunkerley, 2003: 170). En este contexto, y con las organizaciones mineras fuertemente golpeadas, se abortó el proyecto de enlace con la guerrilla de Ernesto Guevara, quien fue apresado y asesinado en octubre de 1967. Sin embargo también hay que resaltar la aparición y organización progresiva del Bloque Independiente Campesino, que reunía grupos de base e independientes (y que se sumó a la COB).

En plano cultural, Barrientos convocó en 1965 a Jorge Sanjinés, Oscar “Cacho” Soria y Ricardo Rada a trabajar en el ICB, organismo que él mismo había cerrado transitoriamente apenas tomó el poder.<sup>48</sup> Al frente de la Institución, Sanjinés y sus compañeros producirán aproximadamente veintisiete entregas del noticiero (uno por mes), cuatro documentales, el mediometraje *Aysa!* (1965) —su primer acercamiento al mundo minero, y experiencia de ensayo frente a su trabajo posterior— y *Ukamau* (1966), el primer largo del grupo que, tras la difusión de la cinta, pasó a llamarse “Grupo Ukamau”. Respecto de su paso por el ICB, Gumucio Dagrón (1982) sostiene que Sanjinés conocía las implicancias de liderar un organismo dependiente de los militares, las concesiones, condicionamientos y beneficios de trabajo en la institución. Por su parte Mesa Gisbert (1985) advierte que, si bien muchos noticieros producidos en ese tiempo fueron elogiosos con Barrientos y Ovando, inicialmente el gobierno no dejó traslucir su raigambre antiobrera. Posteriormente, en varias entrevistas Soria reconoció

---

<sup>47</sup> Ver análisis de caso de *El coraje del pueblo* en el capítulo IV.

<sup>48</sup> El paso de Sanjinés por el ICB fue a partir de la invitación de Walter Villagomez, amigo de su padre, que entonces era director de informaciones del gobierno.

que Barrientos y otros militares creyeron que el “poder” domesticador del dinero y las ventajas de producción que ofrecía el Instituto podrían diluir los planteos políticos que el grupo tempranamente ya manifestaba. Desmentida aquella presuposición con el estreno de *Ukamau*, todo el grupo fue despedido del ICB el cual fue cerrado definitivamente.<sup>49</sup>

Barrientos murió en un accidente en 1969 y constitucionalmente le sucedió Adolfo Siles Salinas, quien buscó mantenerse lo más apegado posible a la legalidad de la Constitución anulando métodos represivos, exilios y persecuciones.<sup>50</sup> Sin embargo, poco después Ovando lo depuso mediante un golpe de Estado y gobernó hasta 1970. Con tintes anticomunistas, el jefe militar buscó retomar la idea de Revolución Nacional hacia un desarrollo económico independiente. De ahí la nacionalización de la Gulf Oil, el reapuntalamiento del Banco Minero y la flexibilización de la censura y prohibición de los partidos políticos. Paralelamente, el movimiento obrero se fue reestructurando y algunos referentes políticos de izquierda —como el socialista Marcelo Quiroga Santa Cruz— se sumaron al heterodoxo gabinete de Ovando (de difícil convivencia, pues allí confluían militares, mnrreístas, demócrata-cristianos, socialistas e independientes). Sin embargo, posteriormente el militar dio marcha atrás con este diseño político-ideológico, y viró hacia una línea conservadora y represiva, tras lo cual varios intelectuales, como Quiroga Santa Cruz, se alejaron del gobierno. La radicalización de sectores universitarios, en consonancia con otros países de la región, provocó una “purga” masiva en las facultades y una ola de violencia y atentados en las principales ciudades del país. Mientras tanto, un sector del teatro y cine se nutría política, ideológica y temáticamente de lo que sucedía en el campo social, radicalizando sus propuestas hacia una línea de intervención política.

En esta coyuntura se destaca desde mediados de la década del sesenta la producción intelectual de Fausto Reinaga, quien será un referente clave y fundacional

---

<sup>49</sup> Prácticamente todo el material del ICB ha desaparecido por impericia y desidia: buena parte del archivo, almacenado en los Laboratorios Alex (Argentina), nunca fue reclamado por el gobierno boliviano y terminó podrido o incinerado. Algunas copias pasaron a la Televisión Boliviana (Canal 7), pero en los depósitos se arruinaron por completo: “Otra parte fue salvajemente masacrada por inescrupulosos e ignorantes encargados de los noticieros, que con cualquier motivo echaban tijera sobre las escenas de la Revolución del 52, de la Reforma Agraria, y de tantos otros acontecimientos” (Dagrón, 1982: 237).

<sup>50</sup> Durante su gobierno se concretó una obra iniciada por Barrientos: la instalación el 30 de agosto de 1969 de la Televisión Boliviana (en un polémico contrato con la empresa española INELEC). Bolivia fue uno de los últimos países en integrar la TV a su sistema de comunicación. Estuvo por muchos años en manos del Estado siendo un potente instrumento de manipulación política, cosa que en 1984 cambió drásticamente con la creación de canales privados.

en el pensamiento indianista que servirá como batería política, filosófica e ideológica del Movimiento Katarista de los setenta. Originalmente marxista y miembro del PCB, Reinaga se convirtió en el ensayista más crítico del indigenismo, al que acusaba de racista y despolitizador de la figura del indígena, al que sólo utilizaba como pretexto para elaboraciones artísticas. Su obra cumbre es *La Revolución india* (1970) donde alienta la creación de una historia política india en pos de una práctica de liberación revolucionaria, subrayando los valores morales, tradición intelectual, acervo cultural, filosófico y científico indio. De ahí la resignificación del término “indio”, que pasó desde un uso colonial hacia otro reivindicador de la identidad (étnica, cultural y política).

Entre 1969 y 1971 Bolivia sintió las tensiones y contradicciones políticas y económicas de la región: la influencia del radicalismo político proveniente del Chile mirista, la cooperación militar argentina que presionaba por más y mejores acuerdos en materia económica, y el “sub-imperialismo” brasileño que avanzaba sobre el país con base en Santa Cruz de la Sierra. Según James Dunkerley:

Estos factores desempeñaron un papel importante, pero la crisis de 1969-71 fue más directamente producto de los legados de 1952 y Ñancahuazú, que se combinaron de manera compleja y a menudo contradictoria para colocar la independencia proletaria, la lucha armada y el poder popular nuevamente en la agenda política. La respuesta a eso — un nacionalismo de “izquierda” o “revolucionario” dirigido por los militares— se agotó rápidamente, revelando así el grado de movilización social, los avances logrados por la izquierda y la extremadamente limitada posibilidad de restringir las reformas dentro de los parámetros establecidos en 1952. Como pronto se puso de manifiesto las alternativas eran ya sea una ruptura total con este sistema presionado desde abajo o la imposición violenta del control directo (Dunkerley, 2003: 201).

#### 1.4 *De la reapertura democrática progresista a la violencia institucionalizada*

Luego de varias semanas de tensión dentro de las FF.AA., con intentos de destitución y luchas de poder internas, el Gral. Juan José Torres tomó el poder en octubre de 1970, para iniciar un período que continuara con la línea nacionalista de su predecesor pero redireccionara la misión del ejército hacia una tarea de aglutinador de sectores sociales, a fin de recuperar el favor popular:

El gobierno de Torres se propuso extender el control gubernamental sobre las empresas productivas, aumentar la participación estatal en una economía mixta y limitar y reglamentar claramente las actividades del capital extranjero. Autorizó un aumento salarial reclamado por la FSTMB, que exigía reponer el salario a los valores anteriores a mayo de 1965, pero dejó para más adelante la otra demanda de los mineros, la cogestión obrera con poder de veto en las minas (Hernández y Salcito, 2007: 1989-190)

En un marco de radicalización política y movimiento de masas, no sólo en Bolivia sino en todo el cono sur, se concretó la experiencia de la “Asamblea Popular”

(1971), un organismo que aglutinaba a los trabajadores y organizaciones populares y preconizaba el control de las minas y las universidades con total independencia del gobierno.<sup>51</sup> Si bien los grupos campesinos no fueron convocados a participar, como bien apuntan Juan Luis Hernández y Ariel Salcito, la Asamblea:

(...) reunía dos características que servirán de referencia en futuras movilizaciones: sus integrantes eran designados por las organizaciones de base, con mandato imperativo, restringiéndose lo más posible la delegación del poder; y se proponía concentrar en sí misma las funciones deliberativas y ejecutivas, rasgo típico de las organizaciones basadas en la democracia directa. Frustrado por el golpe de Bánzer, quedó en la memoria colectiva como un hito más en el arduo proceso de construcción de una subjetividad revolucionaria, que reaparece en la multiplicidad de instancias colectivas de acción y discusión construidas por el pueblo boliviano. (Hernández y Salcito, 2006: 193-194).

Sin embargo también hay que tener en cuenta que la Asamblea quedó atrapada en cierta retórica revolucionaria y no avanzó en una alianza concreta con Torres en un tipo de frente antifascista que en esa coyuntura era necesario materializar. La soledad del presidente en el poder sin el apoyo cabal de ningún sector importante de la sociedad, la negativa al uso de la violencia desde el Estado, la acción directa por parte de variados sectores sociales para obtener concesiones de la presidencia y la reorganización de la derecha con la facción conservadora de las FF.AA. dio lugar a un contexto de inestabilidad donde se desató un primer intento de golpe de Estado. El mismo fue sofocado con la participación de los sectores populares, mineros, estudiantiles y urbanos, y nuevas organizaciones políticas como el PS-1 (Partido Socialista 1º de Mayo) liderado por Quiroga Santa Cruz, y el MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) con referentes como René Zavaleta Mercado. Con el apoyo del ala derecha del MNR (cuyo dirigente era Paz Estenssoro) en agosto de 1971 una nueva ofensiva derrocó finalmente a Torres bajo el mando de Hugo Bánzer, quien gobernó hasta 1978 en la dictadura más larga que atravesó Bolivia, combinando autoritarismo anticomunista, tecnocracia y narcotráfico.

Si en el plano internacional se observa el crecimiento desmedido de las economías desarrolladas, la suba del petróleo y las materias primas, la inflación en las economías locales centrales y su posterior estancamiento; en Bolivia, este período no sólo se caracterizó por la represión violenta y la censura —bajo el lema “orden, paz y trabajo”—, sino además por la ampliación del aparato productivo debido al endeudamiento externo, mientras seguía desmantelándose la minería estañífera.

---

<sup>51</sup> James Dunkerley señala al respecto: “(...) la confusa etapa de múltiples demandas al régimen y de acciones independientes desembocó en una nueva etapa en la cual la legitimidad y el poder del régimen se enfrentaban al desafío de una fuente alternativa de autoridad” (Dunkerley, 2003: 234).

En líneas generales Bánzer gobernó solo. Su obediente gabinete fue cívico-militar, y la participación de los partidos políticos en él se limitó a miembros de la FSB y antiguos mnreristas. Se fomentó la presencia de inversores extranjeros, el sector privado empresarial creció y se alió con el militar, dotándose mutuamente de seguridad y estabilidad. El diálogo entre distintos sectores sociales fue casi imposible y la polarización partió en dos el entramado social: mientras la izquierda se radicalizaba creyendo efectivamente en la posibilidad de una revolución socialista próxima, los militares recrudescían su política represiva junto a la derecha reaccionaria, mientras los sectores medios atemorizados, se aliaron al poder de turno. Clausuradas temporalmente las universidades, imponiendo un clima de terror entre la militancia y el sindicalismo, Bánzer se sostuvo a partir del apoyo de las FF.AA. y la fachada político-partidaria del FPN (Frente Popular Nacionalista).

Sin embargo la década del '70 trajo como novedad la aparición de una nueva configuración de organizaciones campesinas con fuerte impronta cultural —que más tarde se denominó “Movimiento Katarista”— que buscaba establecer un vaso comunicante entre los sectores aymaras rurales y urbanos, hacia el reconocimiento identitario y una efectiva participación política. Fruto del desarrollo de estas agrupaciones, se concreta el “Manifiesto de Tiahuanaco”, en tanto expresión de una posición frentista amplia con base en grupos culturales y territoriales que radicaliza la denuncia de la explotación campesina y reivindica la memoria cultural indígena.<sup>52</sup> Los kataristas se declararon en completo desacuerdo no sólo con el pacto militar-campesino, sino con el proyecto revolucionario del MNR que absorbía las identidades culturales hacia una ciudadanía homogenizadora y una pedagogía criollo-mestiza centralizadora, sin respeto por las cosmovisiones y prácticas indígenas comunitarias (parcelamiento y titularización de tierras comunales vía reforma agraria). El katarismo entendía a Bolivia como un mosaico heterónimo de culturas e identidades, plurilingüe y pluricultural, e impugnaba cierto modelo de mestizaje hasta allí dominante: como contrapropuesta proponía indianizar al q'ara (blanco criollo) y rechazar un tiempo histórico de tipo evolucionista-desarrollista, que mantuviera (aún) a los sectores populares sin capacidad de autogestión. Retomando a Silvia Rivera, Xavier Albó (2009) señala que el movimiento supuso la superación de una “memoria corta” —la que a partir de la

---

<sup>52</sup> Según Silvia Rivera (1993) este proceso se nutrió de variadas “fuentes”, desde la reinterpretación de la tradición oral aymara hasta el pensamiento indianista de Fausto Reinaga, aunque el núcleo más fuerte fue la experiencia de racismo y resistencia cultural vivida.



reforma agraria de 1953 sólo daba cuenta de la esperanza por la ciudadanía propuesta por el Estado MNRista-, y la instalación de una “memoria larga” —que va hasta el establecimiento del modelo colonial poniendo en primer plano el impulso a ponerle coto-. Igual que los sectores obreros radicalizados —y desencantados de la revolución del MNR- los kataristas plantearon insistentemente la independencia y autogestión de las organizaciones campesinas por fuera de cualquier partido. En 1979, bajo el liderazgo de Genaro Flores y afiliada a la COB, se conformó CSUTCB (Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia).<sup>53</sup>

En el plano cultural, tanto en la narrativa como en el teatro se observa la insistencia sobre temáticas históricas, el abordaje al universo cotidiano y marginal, una perspectiva crítica hacia los hechos representados y la puesta en evidencia de mecanismos de enunciación. Según Luis Antezana, desde los ‘70 la narrativa boliviana reformuló su realismo en un neorrealismo que se volcó sobre situaciones extremas en las que ya no predominó la huella única del narrador-autor, sino las marcas de los personajes, en un calidoscopio de voces y niveles de relato. Recuperando a Javier Sanjinés (1992), Antezana observa el reemplazo de la discursividad realista ligada a la Revolución de 1952, en tanto horizonte de sentido, por la aparición de objetos y sujetos discursivos “grotescos”, bajo la indeterminación contextual. La exploración de lo marginal y las deformaciones responde al abandono de un piso discursivo y a la búsqueda de otro nuevo que el autor liga a la democracia: “Ese ‘grotesco’ tiene dos fillos: uno de directo absurdo y sin sentido, como eco del acabóse del horizonte discursivo anterior; y otro de ‘búsqueda’, digamos, donde lo informe de las formas, valga la expresión, puede que (...) construya o anuncie un renovado horizonte, que todavía no alcanzamos a comprender” (Antezana, 1993: 588).<sup>54</sup> Antezana destaca la ausencia de una narrativa indigenista en la época, señalando que la organización sindical (CSUTCB) e ideológica (Katarismo) de los campesinos produjo la conformación de un discurso propio, sumado a que otras disciplinas como el cine del GU re-ocuparon esa función cultural. En cuanto a la narrativa minera, resulta interesante observar la entrada al interior de los socavones como innovación temática: en este

---

<sup>53</sup> El katarismo estuvo a la cabeza de la organización hasta finales de los ochenta. Durante toda la década fue muy difícil la integración dentro del organismo de formas de organización étnica, y la flexibilización de la hegemonía del modelo sindical. Silvia Rivera (1993) sostiene que la identidad katarista indianista fue de hecho absorbida instrumental y oportunamente por los sectores de izquierda que en los ochenta y noventa necesitaban ‘refrescar’ sus enfoques teóricos y políticos, frente al vacío de un marxismo en crisis.

<sup>54</sup> En esa búsqueda puede producirse además una variante del grotesco, llamado jubiloso, que se manifiesta a partir de la articulación de distintos discursos (varios ‘originales’ yuxtapuestos), que revela plenitudes.

momento se produciría el pasaje de la superficie (donde prevalecían los conflictos entre la clase minera y el Estado) a la hondura de la mina, con su mística y universo socio-simbólico, más próximo a las tradiciones indígenas.

### 1.5 *Democracias frágiles e inestabilidad política*

Si bien en 1978 una huelga de hambre de mujeres que lideraban organizaciones sociales (con la carismática Domitila Chungara a la cabeza) apoyadas por obreros, intelectuales, artistas y estudiantes, obligó a Bánzer a conceder la amnistía absoluta, desatar las restricciones político-sindicales y convocar a elecciones, el fraude electoral llevó a la presidencia al Gral. Pereda Asbún (como fachada porque quien seguía en el poder era Bánzer). Sin embargo fue tanta la presión social y el desborde incontrolable de exigencias sociales emergentes —incluidas las de los movimientos de DD.HH. que demandaban el esclarecimiento de crímenes durante el gobierno de Barrientos y Bánzer—, que tras el traspaso temporal del poder al Gral. David Padilla, las elecciones se fijaron hacia 1979, en un clima de marcada oposición a la dictadura. Precisamente, Herbert Klein subraya que la agitación obrera y la febril actividad política —con los exiliados que ya estaban en el país, y en plena efervescencia— expresó el cambio político que Bolivia vivía en ese momento: “en lugar de un partido popular de masas basado en el apoyo campesino (...) surgió una multitud de partidos competidores apoyados por complejas combinaciones de votantes urbanos y rurales; Bolivia había creado un electorado moderno” (Klein, 1982: 263).

En este contexto la posición política de Bánzer era delicada: tanto organizaciones populares como de izquierda, sobre todo el PS-1 liderado por Quiroga Santa Cruz, pugnaban por instalar un juicio en su contra en relación a su gestión corrupta y represiva.<sup>55</sup> Mientras tanto, él reorganizaba a la derecha de cara al futuro parlamento bajo la ADN (Acción Democrática Nacionalista), partido de raíz conservadora-fascista y principios económicos liberales (cuya adhesión fue creciendo durante toda la década del ochenta y noventa hasta llevarlo a una nueva presidencia).

Es necesario subrayar que en Bolivia el proceso de redemocratización fue complejo e inestable. No fue posible una verdadera y contundente coalición cívica de amplia base electoral, ni tampoco una dinámica de discusión entre plataformas políticas.

---

<sup>55</sup> Según la documentación reunida por organismos de DD.HH., entre 1971 y 1977 habría más de 200 muertos, y 15.000 encarcelados y torturados. Casi 20.000 fueron obligados al exilio político. Cifras más que significativas en un país pequeño y con una población de menos de seis millones de habitantes.

A las elecciones de 1979 se presentaron: dos facciones del MNR, una liderada por Paz Estenssoro (moderada), y otra por Siles Suarzo (cercana a la izquierda, antimilitarista, y con el apoyo de sectores progresistas bajo la UDP: Unión Democrática Popular), Hugo Bánzer (por el ADN) y Quiroga Santa Cruz. El empate de ambas fuerzas del MNR, la indecisión del Congreso y la debilidad del gobierno interino de Guevara Arze provocó un nuevo, irracional y violento golpe de Estado liderado por Alberto Natusch en noviembre de 1979, con la repulsa generalizada de la COB y la CSUTCB. Tras negociaciones, se logró que interinamente asumiera el poder la presidenta del Congreso Lidia Gueiler, quien en 1980 convocó nuevamente a elecciones, que dieron final y apretadamente por victorioso a Siles Suarzo. En ese período interino la economía continuó su proceso de crisis, con el aditamento que en el plano político las FF.AA. parecían haber perdido el respeto por las instituciones y la Constitución, con una actitud de prepotencia e impunidad que desafiaba permanentemente la consecución del proceso democratizador.<sup>56</sup> La violencia desestabilizadora era cotidiana.<sup>57</sup> Por eso no es extraño que el resultado de las elecciones presidenciales fuese impugnado desde las FF.AA. con un nuevo y salvaje golpe de Estado en julio de 1980, a manos del Gral. Luis García Meza y su mano derecha Luis Arce Gómez, quien garantizó el éxito de la maniobra. El panorama local no podía más que ser desastroso:

El sentimiento opositor crecía ahora junto con la penuria que, agotadas ya la bonanza petrolera y la crediticia, estaba reemplazando a la pálida prosperidad de la década anterior. En esa trágica coyuntura, un solo sector de la economía aceleraba aún más su ya firme ritmo de avance: era desde luego el ilegal, que contó con el desembozado apoyo de García Meza; al caracterizar a su régimen como narcofascista sus adversarios estaban lejos de incurrir en una calumnia (Halperín Donghi, 1996: 731).

El clima de violencia desatado fue terriblemente destructivo. Durante una reunión de la CONADE se asaltó la COB y fueron detenidos el dirigente minero Lechín, Líber Forti y el padre Julio Tumiri, mientras Carlos Flores, Gualberto Vega y Marcelo Quiroga Santa Cruz —cuyo apoyo popular había aumentado considerablemente en los últimos años con la denuncia de negocios fraudulentos y crímenes durante el gobierno de Bánzer— fueron salvajemente asesinados. Creció la censura y la desaparición de

---

<sup>56</sup> Ramiro Velasco señala que aún viendo el peligro autoritario “(...) la táctica antigolpista de los partidos era una pura teoría, impregnada de un sentimiento electoralista que en la organización de un mecanismo de autodefensa (...) El intento más completo, y aún así insuficiente, para una táctica antigolpista fue el CONADE (Consejo Nacional de Defensa de la Democracia) que incluía a la COB, la Iglesia y a los partidos democráticos” (Velasco, 1985: 94). Allí tuvo un rol destacado Marcelo Quiroga Santa Cruz.

<sup>57</sup> En este marco, en marzo de 1980 es torturado y asesinado el sacerdote progresista Luis Espinal: de origen español, fue una figura central en el campo cinematográfico. Militaba junto a organizaciones de DD. HH. y amas de casa. Más adelante, en este mismo capítulo, se profundiza sobre su figura y trayectoria intelectual.

personas bajo la regularización de un sistema cruel de amedrentamiento civil, mientras el sistema económico estaba en completo desorden, el negocio de la cocaína crecía sin medida y los niveles de corrupción y malversación de fondos públicos se elevaban escandalosamente.

Sin embargo dentro de las FF.AA. no se hicieron esperar los signos de malestar contra Meza: “Algunas normas básicas de convivencia interna y códigos elementales del honor fueron alteradas por la dictadura que terminó siendo repudiada por la propia institución que la llevó al poder” (Mesa Gisbert, 1998: 688). En medio de un insostenible paisaje social y económico (caída del aparato productivo y finanzas públicas), en agosto de 1981 Meza abandonó el poder y clausuró un larguísimo período de administración militar que dejó a las FF.AA. desgastadas, con un alto índice de corrupción y división interna, y un enorme desprestigio público local e internacional. Por su parte, los sectores populares urbanos, campesinos e indígenas, habían consolidado nuevas expresiones de lucha organizada:

En ese largo período de dictaduras y de una cultura autoritaria y conspirativa común a los distintos grupos sociales en pugna, también se desarrollaron nuevos liderazgos políticos y sociales sin los cuales se hacen incomprensibles las características de las luchas sociales y políticas en el período. Ejemplos de estos líderes son: Artemio Camargo en las minas, Genaro Flores en el campo, Domitila Chungara entre las mujeres, Marcelo Quiroga Santa Cruz en la política, Luis Espinal en lo cultural, y tantos otros mártires de la democracia (Calderón, 1999: 437).

Restablecido el Parlamento, en octubre se eligió como presidente a Siles Suarzo. Durante su gobierno (1982-1985) se procuró la institucionalización y modernización del sistema democrático, fomentando el pluripartidismo en las cámaras. La experiencia democrática inaugurada por Siles promovió el respeto por las libertades ciudadanas y a la vez dejó expuesto que los diferentes actores socio-políticos (los emergentes y los ya establecidos) tenían principios de identidad, itinerarios históricos y proyectos democráticos distintos. Aunque cada sector se autorepresentaba como líder o cabeza de serie, había sido sólo la acción social conjunta y el consenso de disolución del autoritarismo, lo que efectivizara la vuelta democrática: ella fue posible *gracias a e hizo posible el* reconocimiento mutuo de diversas organizaciones con la conciencia de preocupaciones en común. De este modo se observa que, por un lado:

(...) se vivió en Bolivia una democracia genuina como no se había experimentado antes (entendiendo por tal la vigencia de la Constitución política del Estado y el marco del sistema político democrático que ésta representa). Desde 1952 los gobiernos democráticamente elegidos o coartaron severamente libertades esenciales o llegaron al poder con partidos y dirigentes políticos proscritos (...) los sujetos democráticos comenzaron a desarrollar una práctica política en el marco de la carta magna, en la que primó el sentido común y la

búsqueda de consensos y acuerdos inéditos y sin parangón en América Latina (...) (Mesa Gisbert, 1998: 693).

Sin embargo, por otro lado la coalición de la UDP no supo configurar un programa de gobierno sólido ante la crisis, que terminó por fracturarla internamente y provocar en la ciudadanía un sentimiento de fracaso.<sup>58</sup> Siles comenzó un plan económico que se profundizaría más tarde, a saber: la reducción del aparato público y el fin de la economía estatizada. El decrecimiento del PBI, la aguda dependencia a los EE.UU. y la estatización de deudas empresariales privadas provocaron un desorden económico total y la respuesta social a través de huelgas.<sup>59</sup> Sin representación en el Parlamento ni posibilidad de diálogo con una oposición intransigente —tanto de derecha como de izquierda—, con el sistema económico colapsado y una inflación creciente, e incapaz de resolver la crisis social —con el avance imparable del narcotráfico—, Siles llamó a elecciones anticipadas que si bien dieron como victorioso a Bánzer frente a Paz Estenssoro, éste último fue elegido por el Congreso como nuevo presidente. Respecto del clima de frustración vivido en el final del período de Siles Suarzo Silvia, Rivera advierte:

(...) luego de dos años de dictaduras militares vinculadas al narcotráfico, el ascenso de la UDP al poder parecía devolver una dimensión ética a la acción política, lo cual se expresaba en una expectativa generalizada de restitución de la justicia y el derecho, y en la demanda de castigo a los responsables (...) estas demandas resultaron frustradas. Desde 1983 (...) la impunidad se ha consolidado: los principales responsables de violaciones a los DD.HH. en el período 1980-82 siguen libres y gozan, al parecer de la protección oficial y militar (...) (Rivera, 1993: 109).

Mientras tanto, sin filiaciones partidarias, la expansión territorial del movimiento campesino había aumentado considerablemente, estableciendo lazos orgánicos con otras agrupaciones, como estudiantes y amas de casa, consolidando su conciencia política ideológica y organización nacional a través de congresos y asambleas nacionales.

---

<sup>58</sup> Críticamente Velasco señala: “La UDP no era la fórmula revolucionaria, era una circunstancia, un instrumento de aglutinación popular para insertarse en el Estado, sin proponerse su transformación. No fue sólo Siles el que se detuvo en la superficie de la crisis, fue toda la UDP la que se resistió a penetrar en sus profundidades y se quedó en el gobierno como un espectador comprometido pero sin protagonismo histórico” (Velasco, 1985: 122).

<sup>59</sup> Roberto Laserna sostiene que el cambio en la relación entre el movimiento popular y el gobierno se dio a partir del fracaso en las negociaciones sobre la participación del sindicalismo en los más altos niveles de decisión económica y política: a una primera etapa de “politización” de las demandas, con el énfasis puesto en cuestiones de lógicas y pautas de comportamiento democrático, le siguió la “economización” de las demandas, con un nivel de confrontación creciente. Aún esto, “prevaleció durante todo el período una concepción instrumental y paternalista del Estado, incluso en quienes desde el gobierno podían comprobar a diario la disgregación del poder y la pérdida de autoridad” (Laserna, 1986: 151).

Como corolario del largo período que va desde 1952 a 1985, y en el umbral de un cambio de paradigma político-económico, recuperemos el razonamiento de Leslie Bethell:

Durante medio siglo Bolivia adquirió una red de mercados mucho más integrada, una población activa más homogénea y móvil y un aparato estatal mucho mayor y más complejo, de configuración esencialmente militar. Aunque este proceso no había producido lo que podemos llamar “un estado-nación moderno” antes de 1980, es evidente que el nacionalismo desempeñó un papel dominante en la tarea de dar forma a la sociedad boliviana a partir de 1930 y que actuó con la fuerza suficiente para causar una transformación profunda (Bethell, 2002:106).

### *1.6 De la instauración del modelo neoliberal a su puesta en crisis por los movimientos sociales: un presente inédito y complejo*

A través del llamado “Pacto por la democracia”, Hugo Bánzer controló las cámaras del Congreso Nacional a cambio de su apoyo a Paz Estenssoro que llegó así a la presidencia por cuarta vez (1985-1989), consagrando la instauración del modelo neoliberal a partir del Decreto Supremo 21060. Congelamiento salarial, reducción del gasto estatal, flexibilización monetaria, liberalización del mercado, despidos masivos en el sector minero y relocalización en periferias urbanas de enormes cantidades de desocupados, fueron parte de un proceso complejo de desconcentración de nodos productivos, desarticulación laboral y atomización/dispersión de la fuerza de trabajo, tolerado por el consenso pasivo de los centros urbanos.

El término de la Guerra Fría y la caída del muro de Berlín, la unificación del poder económico en el modelo capitalista (desterritorializado) y la recuperación de las democracias en la región —o al menos el inicio de procesos transicionales—, son el encuadre, a nivel internacional, de la situación que vivía Bolivia a principios de los noventa, en plena crisis de credibilidad de los partidos de izquierda tradicional, la pérdida de centralidad histórica del movimiento obrero (especial y significativamente el sector minero) y el creciente protagonismo del campesinado y los trabajadores informales de El Alto en lo que respecta a luchas sociales.<sup>60</sup>

A nivel cultural es notable en este período el crecimiento cuantitativo de los medios audiovisuales de comunicación masiva con la apertura de canales de televisión

---

<sup>60</sup> Debido al crecimiento de la ciudad de La Paz, no ya en la “hoyada” sino en la planicie altiplánica llamada “ceja del Alto” (4100 mts. de altura), en 1985 un grupo de parlamentarios encabezados por Luis Vasquez, junto al presidente del Congreso Julio Garret, propusieron y aprobaron la creación de la Ciudad de “El Alto”, separada jurídica y administrativamente de La Paz.

privada, y el desarrollo tanto del consumo simbólico e informacional como del componente mediático de la política:

(...) la globalización comunicacional y la nueva “sociedad de la información” alteran también las formas del ejercicio ciudadano, que ya no se restringen a un conjunto de derechos y deberes consagrados constitucionalmente, sino que se expanden a prácticas cotidianas que podríamos considerar a medias políticas y a medias culturales, relacionadas con (...) el uso de la información para el logro de conquistas personales o grupales (...) (Hopenhayn, 2005: 18).

Justo cuando el modelo de las democracias formales y el capitalismo neoliberal tienden a homogeneizar el funcionamiento de los Estados de la región, el acceso, producción y circulación de sentido y conocimiento e intercambio simbólico intercultural, adquieren relevancia política haciendo visible y audible la heterogeneidad de sujetos sociales que hacen sentir su propia perspectiva: los sectores populares e indígenas. No son nuevos actores; lo nuevo es que producen discursos mediáticos por sí mismos y disputan los ámbitos de circulación masiva en tanto espacios de transformación de prácticas de exclusión, y vehículos de integración y democratización social. Así, la cultura fue explícitamente utilizada y entendida como vía de acceso y ejercicio de participación en el espacio y la esfera pública: las identidades socio-culturales se recrearon a partir del uso de los medios audiovisuales y las prácticas estéticas, valorando positivamente la pluralidad cultural. Sin embargo, en un contexto de apertura democrática, valoración de la diferencia y promoción de pluralismo cultural, la economía impuso un modelo que no hacía más equitativa la distribución de los recursos, y cada vez más sujetos y grupos quedaron “fuera del sistema”.<sup>61</sup>

Entre 1989 y 1993 es presidente por elección del Congreso, Jaime Paz Zamora, que continúa con el modelo neoliberal de privatización y búsqueda de inversión extranjera de su antecesor. Durante su gestión se produjo la marcha “Por la dignidad y el territorio” (1991), en la cual las etnias del oriente reclamaron por el reconocimiento de su existencia y derechos, siendo tratados por primera vez por un presidente en tanto interlocutores válidos, y confirmándose sus derechos administrativos por territorios ancestrales. En esa marcha se inaugura el reclamo por una Nueva Asamblea Constituyente, demanda que tardará quince años en ser cumplida.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> En los términos de Martín Hopenhayn se trató de una lógica compleja y paradójica donde la lucha política de la cultura sería ante todo: “(...) una lucha de subordinación entre “racionalización” y “subjetividad”, o bien entre *ratio* y “sentido”, o bien entre racionalidad económica y racionalidad cultural (...) Las culturas son rescatadas del silencio para luego ser masticadas por el ruido mediático (...) La democracia cultural es el reverso de la racionalización de los símbolos” (Hopenhayn, 2005: 33).

<sup>62</sup> Según Luis Tapia: “(...) uno de los rasgos del país que se funda como nueva República es que la Constitución Política del Estado no da cuenta del grado de diversidad cultural que contiene (...) no

En este escenario se produce progresiva pero sostenidamente la manifestación del “movimiento de los movimientos”, la consolidación de organizaciones sociales y su entramado a través de variadas redes, expresando reivindicaciones político-culturales de mayor participación y representatividad democrática, y denunciando con virulencia la ineficacia en la representación de las mayorías en la acción ejecutiva del Estado y el sistema jurídico/legislativo tradicional.<sup>63</sup> Según varios autores, entre mediados y fines de los noventa se produce la “reinención” del concepto único de poder y el subrayado de su potencia resistente en nuevas formas de autogestión. Los movimientos sociales hacen coincidir distintos sectores sociales en problemas transversales de movilización compartida, y el escenario político se recomplejiza con su inserción que, además, no responde en general a la matriz cultural blanco-mestiza occidental racional que dominó las estructuras de poder político estatal moderno (reconstitución de autoridades originarias y formas de organización interétnica). Se trata del inicio de un momento de insurgencia creciente contra formas de dominación, explotación y exclusión del poder, en busca de la construcción de formas de participación que quiebren la mirada corporativa y sectaria. Lo que los movimientos sociales y territoriales expresan es que la “pax neoliberal” es una paz negativa: las desigualdades sociales se han agudizado, la distribución de la riqueza sigue siendo inequitativa y no existe un mejoramiento real en las condiciones de vida de los sectores más empobrecidos. Esto significa que la violencia (colonial), bajo otras expresiones, continúa y constituye *a la vez que* corroe el sistema democrático.<sup>64</sup>

---

menciona la existencia de otras estructuras sociales y políticas que persistieron durante la Colonia. Es decir, la Constitución Política sólo da cuenta de una parte de la realidad social y política existente y casi no menciona a la mayor parte de la población, al otro tipo de cualidad social existente en estos territorios” (Tapia, 2009: 181).

<sup>63</sup> Calderón advierte al respecto que: “Históricamente, los movimientos sociales han jugado un papel fundamental en el proceso de constitución de la sociedad boliviana. Una sociedad compleja caracterizada, en primer lugar, por la heterogeneidad de las relaciones económico sociales, es decir, por la coexistencia de relaciones industriales, artesanales y comerciales y de economías campesinas familiares y comunitarias que tuvieron diferentes expresiones en el campo político. En segundo lugar, por la acentuada pluralidad cultural, pues se trata de una sociedad en la que conviven la cultura occidental, industrial y cristiana, con las culturas aymaras, quechuas y tupí guaraníes. En tercer lugar, por las profundas desigualdades regionales, producto de modelos de desarrollo diversos basados en las particularidades socio-geográficas. Como resultado de este marco social, se desarrolló un espectro multifacético de movimientos sociales que se han construido cuestionando y demandando al Estado” (Calderón, 1999: 439).

<sup>64</sup> En ese sentido, varios autores recalcan que no fue menor el accionar de las asociaciones cívicas y ONGs que han redireccionado el descontento de los sectores populares volcándolo hacia la búsqueda de subvenciones, fondos y apoyos económicos para sostener proyectos educativos, culturales, barriales, pero que se cuidaron mucho de estimular la puesta en cuestión y desmantelamiento del sistema desigual imperante, básicamente porque ese sistema es el que los habilitaba a intervenir en Bolivia. Retomamos este planteo más adelante en este mismo capítulo al abordar el devenir histórico del Movimiento de Teatro Popular Boliviano.



En 1993 fue elegido como presidente Gonzalo Sánchez de Lozada, sucesor y heredero político del ya legendario mnrreísta Víctor Paz Estenssoro, quien accedió al poder junto a Víctor Hugo Cárdenas, que pertenecía al Movimiento Revolucionario Tupak Katari (luego elegido como presidente del Parlamento Andino). Sánchez de Lozada puso en funcionamiento un conjunto de medidas neoliberales de segunda generación —llamado “Plan de todos”— con cuatro puntas: privatización de empresas públicas;<sup>65</sup> participación popular —con la división del territorio en municipios que deben administrarse a través de un consejo municipal y organizaciones territoriales de base (ayllus, capitanías, comunidades originarias, etc.)—, modificación del Servicio Nacional de Reforma Agraria (Ley INRA) y reforma educativa, con el fortalecimiento del sector fiscal y la promoción de la participación de la comunidad en la educación. Se eliminaron subsidios, cada municipio recibió dinero en función de la cantidad de habitantes que tuviera y se traspasó el pago de pensiones a manos privadas a través de administradoras (no hubo más jubilación universal). En líneas generales, el Estado aumentó su dependencia de organismos de financiamiento externo: “El bloque de poder que ha llevado adelante estas reformas contenía núcleos empresariales predominantes fuertemente ligados a intereses transnacionales sintonizados con la política de las grandes organizaciones de regulación mundial” (Tapia, 2009: 184).

En el plano cultural e ideológico se intentó erosionar la articulación clase-etnia a partir de un discurso multicultural que desde la reforma de la Constitución reconocía la diferencia, pero para despolitizarla y neutralizarla:

La lógica que sustentaba este multiculturalismo en su versión neoliberal —incentivar la división y enfrentamiento al interior de los grupos subalternos a partir del establecimiento de una *diferenciación* entre las pertenencias e intereses de éstos, por ejemplo, entre quienes podían reconocerse como *verdaderos indígenas* respecto de campesinos y cocaleros— tuvo sin embargo una derivación paradójica, ya que en cierta medida se transformó en uno de los principales instrumentos de los movimientos indígenas mismos, en un proceso que algunos autores califican como *etnificación de la política o politización de la diferencia cultural*, con amplio desarrollo durante los últimos años del siglo XX y principios del XXI (Armida, 2010: 42).<sup>66</sup>

En 1997, con un gobierno desgastado debido al costo político de las transformaciones económicas estructurales, y con un electorado atomizado, Bánzer vuelve al poder, pero democráticamente. Paralelamente se da una dinámica compleja en

---

<sup>65</sup> YPFB (Yacimientos Petrolíferos Fiscales de Bolivia), ENTEL (Empresa Nacional de Telecomunicaciones), ENFE (Empresa Nacional de Electricidad), LAB (Lloyd Aéreo Boliviano) y ENFE (Empresa Nacional de Ferrocarriles), entre otras.

<sup>66</sup> Cabe señalar que la reforma constitucional de 1994 define al país como “multiétnico y pluricultural” e incorpora la figura de las Tierras Comunitarias de Origen (TCO), lo que implica un reconocimiento a los pueblos indígenas y sus territorios.

los movimientos indígenas y sociales: por un lado se utiliza la vía electoral e institucional para concretar e introducir cambios en el sistema político, pero también sucede que las demandas son “reabsorbidas”, cooptadas y traducidas por códigos y matrices occidentales en un encapsulamiento del polo crítico. Estas paradojas hacen a una nueva configuración de fuerzas en torno al nodo estatal: prácticas de negociación, enfrentamiento y proposición, hacia nuevas formas de organizar el Estado-Nación.

El conflicto por la privatización del agua en el 2000 fue un catalizador excepcional para la articulación nacional de las organizaciones sociales, territoriales y de trabajadores: lo que comenzó regionalmente en la zona de Cochabamba se extendió a todo el país, iniciando un “nuevo sexenio” de luchas y resistencias al modelo neoliberal imperante. Las movilizaciones sociales a partir del 2000 pueden ser vistas como concreciones y expansiones de prácticas e imaginarios originales en torno a la deliberación y reapropiación de las decisiones políticas, es decir reinención democrática: serían pasos hacia una mayor representatividad sin delegación del poder, conservando la propia capacidad de decisión y alterando posiciones subalternas y de desvalorización paternalista.

En un cuadro de extrema efervescencia social en 2002 se realizaron elecciones presidenciales cuya victoria, por estrecho margen, correspondió a Gonzalo Sánchez de Lozada y Carlos Mesa Gisbert (el segundo lugar lo obtuvo Evo Morales). Pero ante los intentos de continuar con políticas neoliberales privatizadoras de los recursos naturales, se multiplicaron marchas, bloqueos y movilizaciones que, finalmente, con la llamada “Guerra del gas”, provocaron la renuncia del presidente en octubre 2003. Se hizo evidente entonces un cambio concreto en el sistema de correlación de fuerzas: “La *Guerra del agua* dejó como legado la oposición al proyecto neoliberal, la defensa del carácter social de los recursos básicos y la convocatoria de una asamblea constituyente para refundar la sociedad y el Estado boliviano” (Hernández, 2010: 19).

El Movimiento al Socialismo-Instrumento Político por la Soberanía de los pueblos (formado en 1999, luego MAS, Movimiento al Socialismo) fue el medio por el cual la CSUTCB y la CIDOB (Confederación Indígena del Oriente Boliviano) pudieron intervenir efectivamente en el campo electoral desde perspectivas próximas a las tradiciones comunitarias y estrategias propias del sindicalismo de base, y en 2006 llegar

a la presidencia con el líder cocalero Evo Morales, quien en 2010 comenzó su segundo mandato, tras la sanción de la Nueva Constitución Política del Estado.<sup>67</sup>

Si bien desde principios del siglo XXI cuaja una dinámica política estrechamente asociada a una praxis de intervención social que se hace cargo de la condición multisocietal del país, con diversidad de culturas, lenguas, tradiciones y civilizaciones, formas de conexión y pertenencia al Estado y la sociedad boliviana, Luis Tapia señala que: “(...) hemos tenido un grado de convergencia y, en cierto sentido, de fusión en las luchas de los últimos años, pero no se ha producido un grado de interpenetración muy intenso (...) son luchas paralelas conjuntas, pero que han logrado producir un proyecto común: nacionalización y Asamblea Constituyente, dejando pendientes, sin embargo, otras tareas de construcción” (Tapia, 2010: 70).

Sin duda con el ascenso al poder del líder aymara Evo Morales se vuelve problemática la inserción dentro del Estado de los movimientos sociales, ocupando espacios, dispositivos y mecanismos de influencia. Precisamente, Tapia resalta el “enfriamiento” del poder constituyente de las fuerzas “no modernas” dentro de las estructuras del MAS como partido y gobierno, y observa una creciente burocratización, en vez de mayor democratización e igualdad en más y extensos escenarios. Asimismo advierte:

Lo que está ocurriendo en Bolivia y en otros lugares en que se está cuestionando las formas monopólicas y guerreristas de la política y la economía, está relacionado con las prácticas de autovaloración de una diversidad de colectividades que, por lo general, pasan por el desarrollo de capacidades de organización, de acción, y particularmente, en el caso de Bolivia, de una fuerte relación con identidades culturales de muy larga data y de gran peso, en términos de haber mantenido matrices sociales a través de varios siglos (Tapia, 2010: 109)

Con un eje de gravitación en las culturas originarias (imaginarios y prácticas simbólicas) y otro en los repertorios de organización política ligados a la tradición sindical, los movimientos sociales y territoriales buscan configurar nuevas formas de socialidad y ejercicio del poder, fortaleciendo lazos de solidaridad. La potencia del “movimiento de los movimientos” es precisamente el encuentro, la con-vivencia en esa diversidad de organizaciones, quebrando el tabicamiento como pauta de regulación estatal, aún y a pesar de la no-interpenetración que se señalaba más arriba.

---

<sup>67</sup> “La asunción de un presidente boliviano de acuerdo a los ritos ancestrales no fue sólo un gesto simbólico, sino que representó la condensación de un abigarrado proceso de articulación de estrategias político-sindicales con componentes culturales y étnicos que, desarrollado desde los `80, eclosionó en los primeros años del nuevo siglo” (Armida, 2010: 35).

La inclusión efectiva y plena de las mayorías indígenas, la reapropiación y gestión autónoma de los recursos económicos (sin la subordinación a los planes norteamericanos) y la redistribución de la riqueza a partir de un aparato estatal que vuelve a tener un rol protagónico, son aspectos insoslayables en este momento histórico para el país, y también un detonante de preguntas y paradojas: burocratización de los movimientos sociales, capitalismo de Estado, absorción de movimientos y referentes sociales críticos en la estructura estatal, etc. Sin embargo coincidimos con Xavier Albó al señalar que: “El gobierno del MAS ha dado pasos significativos hacia la reconstrucción de un Estado fuerte y unitario, que en muchos aspectos parece inspirarse en el Estado del 52, pero con otro imaginario y propuesta, sobre todo en lo referente a la temática étnica y al desmantelamiento del modelo neocolonial” (Albó, 2009: 34).

## **2. Segundo mapa: recorridos disciplinares de una *tendencia***

A partir de la década del cincuenta y hasta la actualidad, Bolivia cuenta con grupos de producción y difusión cultural que desde el teatro y el cine han desarrollado sus actividades con un horizonte de intervención política, ya sea en pos de la concientización crítica de auditorios, la discusión político social de asuntos locales, como el apoyo a la gestión y organización de recursos simbólicos en organizaciones de base. La experiencia cultural que producen apunta a la simbolización de la realidad local, la redefinición de las identidades y la reconstrucción de memorias compartidas subalternizadas. Comparten un sentido político de la cultura y la praxis estética, con la visibilización de discursos y personajes de la Historia acallados, y el reconocimiento y apelación a expresiones de la cultura popular.

El rastreo e historización de los conjuntos permite dar cuenta y construir como objeto de estudio una *tendencia* de producción simbólica que ha entendido al teatro y al cine como formas culturales que dinamizan y fortalecen el pensamiento y el accionar crítico y creativo de los sectores populares y grupos de base. Son propuestas que recuperan y resaltan la dimensión histórica de los sujetos sociales y comprenden las disciplinas artísticas como lugares de afirmación política hacia la construcción de proyectos colectivos, nuevas subjetividades y formas de relación frente al poder hegemónico o el *status quo*. Coincidentes en propósitos, principios éticos y metodologías afines, articularemos las pequeñas historias grupales y personales de

algunas figuras con una historia más amplia, delineando posibles continuidades/permanencias y apuntando líneas de relación con la tarea del GU y TA, agrupaciones sobre las que en esta tesis se hace foco. Consideramos que es imprescindible no encapsular la labor de ambos colectivos sino enmarcarla dentro de esta corriente cultural para observar como heredan, reelaboran y proponen formas de producción, formación y difusión cultural.

Para pensar históricamente la *tendencia*, decidimos plantear cuatro fases donde se desarrollan distintas experiencias de trabajo. Coincidiendo con el inicio del sexenio de luchas populares que preludia la Revolución de abril, la primera se inaugura en 1946 con las actividades de “Nuevos Horizontes” y se extiende hasta aproximadamente 1969, año en que, tras la muerte del General Barrientos, se termina la dictadura militar. La denominamos fase de “inicio-fundación”. La segunda, que llamamos “radicalización”, se despliega desde la reapertura democrática del gobierno de Torres hasta 1977/78, momento de intensas movilizaciones populares en contra de la dictadura banzerista. La tercera fase, que llamamos de “incertidumbre transicional”, se extiende desde el final de la década del setenta hasta aproximadamente 1985, mientras que la última, “democratizadora”, va desde el inicio del proceso de neoliberalización de la economía hasta 2010.

Antes de comenzar la exploración histórica de la *tendencia de producción cultural de horizonte político*, queremos rescatar una serie de antecedentes ligados a las artes visuales y el cine. Afín al movimiento obrero boliviano, desde los primeros años del siglo XX el artista plástico Arturo Borda colaboró en varios diarios y revistas del país y en 1921 fundó la Gran Confederación Obrera del Trabajo (germen orgánico de lo que luego sería la Central Obrera Boliviana). En su historia del cine boliviano, Alfonso Gumucio Dagrón lo recuerda como un valioso antecedente intelectual y para referirse a él cita lo que el dirigente porista Guillermo Lora dijera: “Borda se distinguió como un incansable propagandista de las ideas de avanzada, redactó periódicos obreros, participó en actividades teatrales y llegó a ser dirigente de sindicatos y federaciones” (Lora en Dagrón, 1982: 138). Ecléctico y sin una formación académica sistemática, autor de un exuberante libro de experimentación y mixtura de géneros (ensayo, novela, periodismo y crítica) titulado *El loco* (1966), permaneció cerca de la lucha sindical y la defensa del indígena aymara, su lengua y cultura, exponiendo en sus obras una representación de los pueblos originarios donde la ironía, la protesta y la tradición confluían en un todo

complejo y particular, que aún hoy es motivo de controversias interpretativas.<sup>68</sup> Es el artista que “abre” el paisaje boliviano abandonando florestas idílicas y volviendo protagonista a la cordillera de los Andes, sobre todo el Illimani. Su obra es crítica con la sociedad dominante, pues concebía que el arte debía contribuir a la formación de una nacionalidad más justa, alejada de la hipocresía y el racismo de su tiempo: “Ninguna de sus obras es lacrimosa o derrotista (...) su visión no es romántica (...) Algunos de sus cuadros son francas demostraciones de su rebeldía (...) anuncio de un mundo nuevo sostenido por la conciencia proletaria” (Salazar Mostajo, 1989: 47). A través de universos visuales disparatados y fragmentarios que cuestionaban el disciplinamiento óptico armónico, Borda configuró alegorías surrealistas y policéntricas de la sociedad boliviana, un “régimen escópico cholo-barroco” (Sanjinés, 2005: 104) cargado de ironía y heterogeneidad que impugnaba la estética convencional monumentalista de su tiempo “revelando tanto lo grotesco del poder como la belleza latente de lo que era supuestamente considerado vulgar” (Ídem: 113).

Según el profesor Carlos Salazar Mostajo (1989) Mario Illanes es el primer representante del indigenismo en pintura y su figura más representativa hasta 1940. De enormes dimensiones, ligada al muralismo, la propuesta estética de Illanes pone al indio no en tanto motivo exótico o figura estilizada (como es el caso de Cecilio Guzmán de Rojas), sino como actor principal del drama boliviano y, lo que no es poco, espectador posible. Con él, por primera vez, se produce una obra plástica cuya intencionalidad es que sea accesible a sectores hasta allí marginados de la contemplación estética. De ahí que hacia 1934 Illanes colabore con Elizardo Pérez en la Escuela-ayllu de Warisata, donde realizó una serie mural. En su pintura: “(...) ha desaparecido toda mansedumbre, toda delicadeza; el indio se muestra como una fuerza, pronta a estallar, como una potencia presta a entrar en acción (...) El remiendo que antes el pintor ponía en la vestidura como un signo de humillación, ahora se convierte en elemento de protesta, cobra el valor de una denuncia contra la sociedad que lo hace posible” (Salazar Mostajo, 1989: 80).

El tercer antecedente que queremos destacar es Miguel Alandía Patoja, quien fuera la figura más relevante de las artes visuales dentro del paradigma cultural revolucionario y hasta aproximadamente 1970. Su obra, incisiva, satírica y amarga en el período pre-revolucionario, cobra un tenor mucho más esperanzado y enérgico luego de

---

<sup>68</sup> Como dato complementario, señálese que Borda intervino en una de las películas más importantes del cine silente nacional como fue *Wara Wara* (José María Velazco Maidana, 1930)

su militancia en 1952, y del posterior nombramiento como jefe del Departamento de Cultura del Ministerio de Educación (aunque permaneció poco tiempo en el cargo). La violencia, la rebeldía, la lucha de clases y el hombre explotado, son tópicos frecuentes en su pintura mural que evidencia estrechos vínculos con el muralismo mexicano (de hecho en 1954 Diego Rivera, quien era su amigo desde hacía unos años, lo visitó en Bolivia y elogió su trabajo). Su trayectoria artística y militancia marxista hicieron que Alandia Patoja debiera exiliarse durante la dictadura de Barrientos mientras sus murales eran sistemáticamente destruidos (los que quedaron en pie luego de 1969, fueron eliminados en la siguiente dictadura, la banzerista). Retornó al país hacia 1970 y participó activamente en la formación de la Asamblea Popular. Fue impulsor de distintas organizaciones y asociaciones de artistas y trabajadores de la cultura, y su gestión en la Escuela de Bellas Artes permitió un acceso más democrático a la misma.

Tal como señala Sofía Kenny: “El cine silente boliviano es una creación de la burguesía boliviana y su mirada de lo exótico. Aunque la temática indigenista difiere de la del período que inauguró Jorge Ruiz, sus películas, ingenuas pero innovadoras, provocaron fuertes polémicas en los grupos de poder y, hasta en algunos casos, sufrieron la censura” (Kenny, 2009: 47). Precisamente, al respecto Gumucio Dagrón señala 1927 como un año significativo dada la censura recibida por dos films muy especiales: *La profecía del lago* (Velasco Maidana, 1927) y *El fusilamiento de Jáuregui* (Castillo, 1927), los antecedentes cinematográficos a los que queríamos hacer mención. En el primer caso, la prohibición tuvo tintes político-morales dado que se trataba de una historia de amor —que se decía verídica— entre la esposa de un hacendado y un indio: un argumento inaceptable para ese momento. El segundo caso es un tanto más complejo: incluía escenas reales del proceso de fusilamiento de un presunto asesino del ex-presidente José Manuel Pando que apenas contaba con 17 años, y que murió por sorteo, dado que entre los acusados el tribunal no llegó a determinar quién había sido realmente el autor material del hecho. Según Dagrón el documental de Luis Castillo<sup>69</sup> mostraba el tramo final del proceso judicial (que había durado más de diez años), una entrevista que dos periodistas hicieron a Alfredo Jáuregui, el momento del “sorteo” que determinaba quien sería asesinado, así como manifestaciones públicas pidiendo el indulto. En este caso lo que motivaba la prohibición no era sólo el alto índice de violencia de las imágenes, sino además el hecho de que aquellas desvirtuaran, valga la

---

<sup>69</sup> Castillo trabajó durante toda su vida en cine, desde 1912 hasta aproximadamente 1960. Fue parte de Bolivia Films como encargado de laboratorio, colaborando estrechamente con Jorge Ruiz.

redundancia, “la imagen” de Bolivia en el exterior: “Dichas películas son la ostentación afrentosa de nuestras debilidades (...) nuestras pobreza desfilan allí como un cortejo vergonzoso que no es dable exportar. No podrían encontrar peor propaganda para nuestro crédito. Hasta valdría que la subvencionaran los enemigos de la nacionalidad” (Diario “La Razón”, diciembre 1927, citado en Dagrón, 1984: 65).<sup>70</sup>

Unos años más tarde, en torno al tema de la guerra del Chaco, Mario Camacho filmó el documental *La campaña del Chaco* (1933), buscando mostrar lo que sucedía en el frente de batalla (el director estuvo dos meses registrando escenas del combate) pero pese a que fue exhibida con éxito, los originales terminaron en manos del ejército.

Vemos entonces que, tempranamente, aparecen tanto figuras del ámbito artístico que se articulan con el movimiento obrero, como rasgos constitutivos en la producción y difusión de las obras propios de la *tendencia* que habrán de repetirse en los casos que estudiaremos más adelante: el impulso por la denuncia histórica y política, y la respuesta coercitiva del poder de turno con el aval de la sociedad blanco-mestiza de la época.

### 2.1 Fase de inicio-fundación

En el ámbito teatral, la modernización del treinta había traído a la región como preocupación epocal la búsqueda de espectadores de distintos sectores y revelar, por medio de la escena, conflictividades sociales y cambios posibles utilizando procedimientos y teatralidades europeas cultas:

Con una orientación estética vaga, comenzaron casi todos haciendo “buen teatro”, ya utilizando las obras consagradas de las épocas clásicas española, griega o inglesa, ya dando a conocer dramas contemporáneos procedentes de Europa y EE.UU. Cuando no existían versiones castellanas de estas piezas, las traducían los mismos miembros de esos grupos de aficionados —quienes eran a la vez actores, directores, escenógrafos, etc.— y eventualmente algunos también dramaturgos (Reeves y Luzuriaga, citado en Villegas, 2005: 161).

En ese contexto se inicia y sostiene desde 1946 el trabajo del conjunto Nuevos Horizontes (NH), fundado y dirigido por el argentino-boliviano Líber Forti; y luego la tarea de los chilenos Verónica Cereceda y Gabriel Martínez en Oruro con el Teatro de Kollasuyu.

En lo que respecta al campo cinematográfico, en este primer momento de fundación de la *tendencia*, los referentes son escasos. Como ya explicamos, la guerra

---

<sup>70</sup> Luego con la exhibición de otra película con el mismo tema a cargo del director Arturo Posnansky (ex socio de Castillo), el film pudo ser exhibido nuevamente.



del Chaco interrumpió el trabajo de los pioneros y “desbandó” a buena parte del grupo que hasta ese momento se había dedicado a la producción de imágenes en movimiento. Recién en 1947 volvemos a encontrar un pequeño grupo decidido a la producción que cuenta con modestos equipos y es contratado por distintos organismos promoviendo su profesionalización a partir de un progresivo reconocimiento institucional (tanto a la productora como a sus integrantes). Nos referimos a “Bolivia Films” y al primer documentalista boliviano: Jorge Ruiz.

Luego de haber sido parte de distintos teatros independientes en Tucumán, San Juan, Buenos Aires y Santiago de Chile, a mediados de los cuarenta, el joven Líber Forti adhirió al anarquismo buscando una práctica artística liberadora y contra el poder establecido, y regresó a Bolivia —donde se había criado— estableciéndose en Tupiza, lugar en que fundó junto a Alipio Medinaceli y Oscar Vargas la agrupación NH hacia 1946.<sup>71</sup> No existió declaración de principios explícita, aunque a posteriori en varias entrevistas Forti explicó la fundación del grupo en tanto germen de un “nuevo espíritu” o sensibilidad “al dolor humano, dinamizada por el cercano y patético sufrimiento y lucha de los hermanos mineros y campesinos de la región” (Forti, 1997: 57). El enfoque estético-político de la agrupación iba en esta dirección:

El teatro (...) es una fuente de placer estético, pero además, tocándonos intelectualmente, nos obliga a militar en los problemas de nuestro tiempo (...) nos permite la amplitud de nuestra sensibilidad humana, lo hace a favor de la liberación (...) de la conciencia de los problemas humanos (...) busca despertar, alentar al hombre, alentando en él una energía latente que se vuelve en una situación de rebeldía colectiva cuando la obra da resultado (Forti, 1979: 39).

La propuesta de NH intentaba hacer del teatro un soporte del crecimiento de la cultura popular, interrogando al mundo y generando cambios. Se ambicionaba la promoción de proyectos grupales socialmente significativos que entusiasmaran sobre todo a los jóvenes, tanto en lo referente a expresiones artísticas como a prácticas solidarias. Lupe Cajías, la investigadora boliviana que más conoce esta experiencia, observa en el tipo de organización, ideales éticos (libertarios, humanitarios, internacionalistas), clase de publicaciones y obras montadas por NH, la huella anarquista: “En Tupiza, y en general en Bolivia, el anarquismo fue más bien visto como un movimiento que cuestionaba las leyes existentes, por injustas; el poder constituido,

---

<sup>71</sup> José María Cortés, José García Murillo, Iván Barrientos, Godofredo y Adalberto Barrientos, entre otros, fueron miembros de la agrupación.

por constituido y abusivo; la riqueza material, por ser siempre fruto del robo; y a las reglas sociales por hipócritas y falsas” (Cajías, 2007: 41).

Hacia 1949 varios de los fundadores partieron a La Paz por diversos motivos: “Medinaceli fue apresado y confinado a Coati por su trabajo con los comités sindicales de base y la Federación Agraria Departamental, anarquista, que había iniciado desde 1947 la toma de tierras. (...) Forti se relacionó con el trabajo cultural de la Federación de Mineros y trabajó en radioteatros (...)” (Cajías, 2007: 63). Sin embargo, los hermanos Barrientos permanecieron en Tupiza y continuaron con las actividades del conjunto. Hacia 1956 Forti volvió a Tupiza, y el grupo, en un contexto histórico-social más propicio luego del triunfo de la Revolución, adquirió una casa donde generaron un taller de luces y escenografía y retomaron la labor artística “en un clima de voluntaria participación en el trabajo y decisiones generales con su preferido instrumento de “mesas redondas”, que aun hasta durante los viajes de giras, se improvisaban en cualquier lugar (...)” (Forti, 1997: 58).

La organización del grupo (autogestivo íntegramente, pero vinculado a la FSTMB y la COB), el montaje de obras y la nutrida vida teatral de la ciudad (que contaba con cierta tradición local y recibía compañías y elencos extranjeros), hicieron que hacia 1957 se gestara el Sindicato de Trabajadores de Arte (afiliado al Comité Regional y a la COB), que garantizaba la calidad de las obras a estrenarse, hacía posible el funcionamiento de una radio y sostenía emprendimientos teatrales. Se trataba de practicar una sensibilidad militante y artística: “Al hacer arte para el pueblo comprendimos que el trabajo en el sindicalismo de base era otro espacio de acción inmediata (...) al lado de los intereses de los trabajadores (...) a un mayor grado de justicia social le corresponde también un mayor grado de experiencia cultural y artística” (Forti en Cajías, 2007: 147).

Se presentaron no sólo en Tupiza sino en otras ciudades, preferentemente en campamentos mineros y ferroviarios, con obras ligadas a temas como la libertad, la responsabilidad individual y colectiva en sistemas injustos y el sentido de la solidaridad. La idea era acercarse al pueblo y ofrecerle el sentido social y tolerante del teatro universal, sin fronteras, sin provincianismos, retomando el espíritu de las propuestas de teatro popular descentralizado de Jean Vilar, Louis Jouvet y Jean Louis Barrault.

Desde 1956 a 1961 la actividad de NH se enriqueció. Las giras hicieron que el conjunto apoyara la creación de grupos no comerciales en cada ciudad o comunidad visitada, y promoviera la creación de una escuela de teatro (proyecto que no prosperó),

festivales y encuentros regionales. En esta etapa, el grupo creó su propia imprenta y librería —“Renacimiento”— con la que comenzaron a publicar boletines informativos (50 ediciones, cuyo lema rezaba “Por el arte y la cultura para el pueblo”), una revista (13 ediciones, y luego en democracia más de 18, con colaboraciones de Luis Ordaz y Gastón Breyer entre otros)<sup>72</sup>, textos literarios y de formación teatral (Cajías, 2007: 91).<sup>73</sup> NH desarrolló además un Departamento de Extensión Cultural, facilitó un espacio de cineclub y, con el apoyo de la FSTMB y la Confederación de campesinos, promovió la creación de una radio hacia 1956 con miras a la difusión de información sindical que pudiera llevar adelante la COB (en pleno auge de la formación de emisoras mineras y populares). La radio funcionó sostenidamente hasta 1961 cuando por falta de apoyo económico debió cerrar.

En 1961 el conjunto se retiró de Tupiza a causa de múltiples factores: las condiciones de trabajo fueron cada vez más difíciles debido a campañas difamatorias en contra del grupo y sobre todo de Forti, a lo que se sumaban dificultades económicas y escasez de apoyo en la ciudad. Durante la dictadura de Hugo Bánzer, Líber y otros miembros del conjunto se exiliaron, pero el grupo continuó vigente a través del trabajo de sus miembros en diversas ciudades de Bolivia y otros lugares del mundo, que militaron a favor de la construcción de una práctica teatral con incidencia social.<sup>74</sup> En la segunda mitad de los ochenta, varios de los miembros del conjunto decidieron promover actividades teatrales en barrios periféricos de La Paz y organizar cursos y talleres de teatro con el fin de multiplicar experiencias teatrales y culturales. Con estos objetivos también se produjo la organización de la Fundación Cultural NH (con miembros de Cochabamba, La Paz y Santa Cruz).

Por su parte, los teatristas Gabriel Martínez y Verónica Cereceda llegaron desde Chile a Bolivia en el año 1967. Martínez había sido director de teatro en la Universidad

---

<sup>72</sup> Desde Argentina solían recibir apoyos de todo tipo por parte de los teatros independientes, ofreciendo cooperación, difusión, enviando información, invitaciones, etc. Nombres tales como Saulo Benavente, Pedro Asquini, Oscar Ferrigno, Eugenio Filipelli, Alejandra Boero, Juan Carlos Gené, Onofre Lovero y otros, mantuvieron fluidas relaciones con NH. Leo Redín se incorporó a NH, y luego desarrolló por su cuenta actividades teatrales en todo el país. Por su parte el titiritero Eduardo Di Mauro actuó en campamentos mineros y ofreció talleres, en acción conjunta con NH. A principios de los ochenta Pedro Asquini residió en Bolivia durante un año, y junto a varios miembros del conjunto refundaron como cooperativa NH. El proyecto se desarticuló debido al golpe de Estado de Luis García Meza.

<sup>73</sup> Estos materiales y una serie de entrevistas, son la base del excelente trabajo de recopilación e historización de Lupe Cajías.

<sup>74</sup> En 1973 en el Festival Latinoamericano de Teatro celebrado en Quito, teatristas de la región de la talla de Augusto Boal, Enrique Buenaventura y Atahualpa del Cioppo expresaron su reconocimiento al conjunto.

de Concepción,<sup>75</sup> trabajando en las líneas estéticas y dramaturgias europeas, pero esto no lo satisfacía: se proponía producir cambios de sensibilidad y de conciencia en el público y, aunque era de muy buena calidad, su teatro no lo lograba. Tanto él como su mujer eran comunistas y buscaban un cambio político y profesional, por ello participaron de la tercera campaña presidencial de Salvador Allende (1964) e invirtieron todos sus ahorros para construir un teatro móvil —Teatro El Caleuche—, con el que recorrieron barrios y pueblos con títeres y teatro costumbrista chileno y donde se dieron cita espontáneamente músicos y poetas como Pablo Neruda y Nicanor Parra.

Sin embargo continuaban en búsqueda, y la derrota de Allende los dejó sin orientación y con muchas deudas, lo cual los decidió a viajar a Bolivia. Dijo Martínez en una entrevista a César Brie:

Teníamos buenos amigos aquí (Jorge Sanjinés, Oscar Soria, todo el Grupo Ukamau). Me presentaron al rector de la Universidad de Oruro, el doctor Julio Garrett, a ver si él se interesaba en hacer teatro. “Bueno”, dijo. “Supongo que ustedes no vienen buscando un clima agradable como el de Cochabamba, sino vienen por una causa, detrás de algo. Y eso se puede hacer en Oruro”... Ciertamente (Martínez, 1995: 94).

A poco de su llegada, Martínez ya era el director de un teatro universitario a crearse, con un proyecto de teatro popular vinculado a la cultura local, hablado en quechua (algo inédito en ese momento) y que se proponía recrear la puesta en escena, simplificar sus elementos y acercarse al espectador. Rápidamente, la pareja comenzó a trabajar con un grupo de jóvenes no profesionales sobre los cuentos de Bernardo Canal Feijoó, con la colaboración de Rafael Anaya (quechuista) y Alberto Villalpando (músico).<sup>76</sup> La experiencia del estreno de “Atoj Juancito” con una excelente recepción sobre todo entre los quechua-hablantes los hizo salir de gira y llegar incluso a las minas de Catavi en la localidad de Siglo XX.

Sin embargo, y a pesar de una enorme distancia lingüística y cultural, el deseo de la pareja era compartir la vida cotidiana con las comunidades indígenas a fin de articular cultura tradicional y nuevas formas teatrales: “Le planteamos al Dr. Garret: (...) dénos permiso para hacer teatro con las comunidades, levantemos verdaderamente un teatro indígena, de habla quechua, que tenga sus propios contenidos y un planteamiento dramático y escénico diferente” (Ídem: 96). El proyecto teatral estaba amparado en el marco de un plan de alfabetización que, en junio de 1967, el periódico

---

<sup>75</sup> Recuérdese que la ciudad de Concepción fue testigo en 1965 de la fundación del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionario), y es considerada una ciudad-bastión de la izquierda nacional.

<sup>76</sup> Villalpando venía de trabajar con el GU. Es probable que el nexos entre los chilenos y el músico haya sido Jorge Sanjinés, quien era amigo de los tres.

de Oruro “La Patria” anunció, al concretarse la firma del Primer Convenio Cultural de la Universidad Técnica de Oruro (UTO) con el ayllu Lunlaya. Según el periódico se trataba de un proyecto de alfabetización dependiente de un programa de desarrollo y expansión de la cultura nacional. Así, los miembros del Teatro Universitario Nacional Kollasuyu, funcionarían como alfabetizadores de la comunidad (el matrimonio Martínez y dos colaboradores), mientras que la universidad debería prestar asistencia técnica a los campesinos (para la producción agrícola) y financiar los montajes. El proyecto teatral se anclaba en un nuevo enfoque de educación popular rural que respetaba las lenguas y culturas originarias, frenando la institucionalización homogeneizadora y occidental.

Así, la universidad financió una gira por varias comunidades de Oruro y La Paz, eligiendo hacia 1968 como residencia permanente la comunidad de Lunlaya a una legua del pueblo de Charazani, en el departamento de La Paz, muy conocido por sus médicos y sabios herbolarios, donde se quedaron hasta aproximadamente 1970. “Y así nos pasamos unos seis meses solamente viviendo, entablando relaciones, participando en las faenas agrícolas, en sus fiestas, haciéndonos conocer: queríamos absorberlo todo, saber todo, comprender todo y hacerlo nuestro, entendiéndolo desde adentro. No fue fácil” (Ídem: 97). Luego comenzaron a organizar un grupo de teatro entre algunos interesados y construyeron un ámbito que sirviera para montar una propuesta para la comunidad. Se buscaba convertir el espacio de trabajo teatral en un lugar de encuentro, producción cultural y organización productiva de la comunidad, y eso provocó reacciones adversas. Según el diario “Presencia” del 16 de Septiembre de 1968 se denunciaron amenazas sufridas hacia el teatro y su equipo dado que “está contribuyendo favorablemente al desarrollo de una nueva mentalidad en el campesino”. Sin embargo Martínez y Cereceda continuaron trabajando con los comunarios de Lunlaya.

El primer espectáculo que montaron fue en base a sueños y mitos de la misma gente de la comunidad, con el propósito de que en él se pudieran reconocer y autovalorar.<sup>77</sup> Para la preparación de la obra, “Ukhu Ukhumanta” (“Desde lo más profundo”) Martínez generaba climas de “tensión espiritual” —ayudado con el estímulo de la música, el tabaco, coca, etc.— y planteaba situaciones-problema que los actores resolvían grupalmente. La recepción en la comunidad fue muy cálida, mientras que en Oruro poco satisfactoria, cuestión que se revirtió con la segunda obra “Maytá

---

<sup>77</sup> El filósofo argentino Rodolfo Kusch, amigo y maestro de Verónica y Gabriel, estaba trabajando en ese tiempo en Oruro, y la pareja compartió con él algunos de los sueños de la comunidad buscando posibles interpretaciones.

Purisanchej” (“¿A dónde estamos yendo?”, estrenada en enero de 1969), que contaba la vida de la comunidad en el lapso de un día, mostrando las complejidades del vínculo entre los comunarios y vecinos mestizos y blancos. Hubo un guión-estructura de Cereceda, pero el desarrollo de la obra fue improvisado, haciendo jugar a la música, como en la obra anterior, una función de articulación y de sugestión. Se hicieron giras de enorme éxito pero poco después el proyecto teatral fue suspendido: las nuevas autoridades de la Institución consideraban que el teatro de la Universidad no podía dedicarse a campesinos indígenas.

La pareja trabajó un tiempo más en el Ministerio de Educación y Cultura, pero el golpe de Bánzer los hizo volver al Chile de Allende. Allí comenzaron sus estudios de antropología, que debido al golpe pinochetista debieron continuar en Perú y París, donde se convirtieron en dos especialistas y referentes insoslayables de arte textil y cultura andina.

Durante este primer período de fundación de la *tendencia*, el cine boliviano se renueva con la presencia de Jorge Ruiz, quien filma sus primeros cortometrajes a principios de la década del cuarenta y poco después entabla relación con quien fuera su más entrañable compañero, Augusto Roca. En 1947 ambos comenzaron a trabajar en la productora de Kenneth Wasson “Bolivia Films” con la cual realizaron numerosos trabajos por encargo de instituciones privadas y del gobierno, difundiendo programas de desarrollo. En 1950, contratado por el Instituto Nacional de Estadística a través de la productora, Ruiz filmó el proceso de estadística y censo nacional boliviano, y tituló este documental *Bolivia busca la verdad*. La novedad del caso fue que ese material, por primera vez en la historia del cine local, fue doblado al quechua y aymara y distribuido en el campo. Siempre atento al ámbito rural, un año después Ruiz filmó *Los Urus* (1951) que puede ser considerada la primera película etnográfica del director, quien motivado por el antropólogo Jean Vellard, investigó a un grupo autóctono que estaba a punto de extinguirse. El film, fruto de varios viajes y encuentros con las comunidades, daba cuenta de sus costumbres, comportamientos, formas culturales y sociales. Aquí se observa un rasgo de producción inédito hasta ese momento: el trabajo con comunidades indígenas de manera directa y teniéndolos como protagonistas de la representación.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> José Antonio Valdivia es uno de los investigadores que más conoce la obra de Jorge Ruiz, y en su estudio prácticamente no se menciona el impacto de los sucesos de Abril de 1952. Sin embargo, cabe destacar que la primera entrevista audiovisual que dará ya como presidente de la Nación Víctor Paz Estenssoro, será al propio Jorge Ruiz, quien había sido contratado por la cadena norteamericana NBC

Según Alfonso Gumucio Dagrón, dos de los significativos aportes de Jorge Ruiz a la cinematografía boliviana son su original propuesta de cine documental combinando elementos de ficción, y su contribución al proceso de institucionalización del cine a manos del Estado. En general la propuesta estética de Ruiz era introducir al espectador en el tema a desarrollar a través de una historia ficcional simple, para luego describir y profundizar documentalmente el tópico del film. La película más importante, que pone en juego este rasgo y que es el antecedente más significativo del GU —además de ser en palabras de su director una de las cuatro filmadas por su propia voluntad—, fue *Vuelve Sebastiana* (1953) —premiada en el Festival de SODRE (Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica) de Uruguay en 1956 al mejor filme folklórico y etnográfico—. El contacto directo, sostenido y convivial con los chipayas fue uno de los medios por los cuales Ruiz pudo filmar: “Teníamos que evitar la lupa racionalista; la consigna era no ver ese mundo con la mirada de occidente” (Ruiz en Valdivia, 2003: 53). En esta película aparece el recurso a la recreación de acontecimientos revividos por sus propios protagonistas: se muestran eventos especialmente montados para la película (siembra, cosecha, responsos fúnebres, rituales), pero que son verídicos y familiares para la comunidad, que es una suerte de “actor colectivo” —recurso que Sanjinés usará intensivamente en *El coraje del pueblo* (1971)—. Además, allí se exponen dos tópicos que serán centrales en la posterior filmografía de Ukamau: la identidad india, vista con respeto a su tradición cultural, y la memoria, en tanto encuentro del pasado, el presente y el futuro en el ejercicio compartido del recuerdo a través de la historia oral.<sup>79</sup> Si con esta película, tal como apuntan varios investigadores, hay un paso hacia delante en relación al “derecho a la imagen” del campesino y el indígena, con Sanjinés, ese derecho se consolida al abrir la banda sonora.

Ruiz además tejió numerosos vínculos, tanto con profesionales bolivianos como extranjeros, a partir de colaboraciones, viajes, trabajos en conjunto y cursos. Hacia 1953 junto a Luis Ramiro Beltrán y Líber Forti, teatrista y Secretario de Cultura de la COB de quien ya hemos hablado, elaboraron un proyecto cinematográfico destinado a la promoción sindical y organización obrera, con el apoyo de la FSTMB y la COB. Si bien el film no prosperó debido a que el entonces director del ICB Waldo Cerruto interfirió en el proyecto y pospuso su consecución, es pertinente mencionar la vinculación y

---

para que en aquella entrevista filmada, Paz diera a conocer públicamente los postulados políticos de la Revolución que lideraba.

<sup>79</sup> En este sentido, al final de la película el abuelo de la niña protagonista asegurará que “no hay futuro que no provenga desde atrás”.

conocimiento mutuo que tenían Ruiz y Forti en ese momento. En lo que hace a relaciones profesionales, creativas y de formación, fue también relevante el paso de Ruiz por el ICB. Desde 1956 a 1964 asumió la dirección del Instituto, donde produjo numerosos noticieros sobre proyectos sociales y culturales impulsados por el gobierno del MNR y formó, en la práctica de trabajo, a futuros camarógrafos y directores.<sup>80</sup> Desde 1954 y durante casi diez años, trabajó con él el guionista y posteriormente miembro fundador de Ukamau, Oscar Soria; y hacia 1960 cuando Ruiz estuvo en Chile, Jorge Sanjinés (que estaba realizando sus estudios en Santiago de Chile) lo frecuentaba en la productora de Patricio Kaulen CINEAM.

Lejos de cualquier activismo político, testigo y analista del contexto histórico — a veces ingenuo e incluso paternalista, adoleciendo de cierta falta de conciencia sobre los elementos ideológicos que están en juego en medio de proyectos económicos y conmemoraciones diversas<sup>81</sup>—, respecto de su posicionamiento estético-político puede señalarse que: “Mucho más intuitivo que académico, ha hecho principalmente documentales a favor del desarrollo y para promoción cultural y educativa en Bolivia y en otros países (...) Admite pues, sin remilgos, ser un propagandista al servicio del mejoramiento de la sociedad y no se siente azareado por haber hecho un cine patrocinado, más comprometido con la propuesta que con la protesta” (Beltrán Salmón en Valdivia, 2003: 14).

Con el golpe de Estado de Barrientos, Jorge Ruiz decidió partir al exilio. A fines de la década del sesenta, junto a Mario Mercado, dirigió la productora “Proinca” y continuó produciendo documentales por encargo tanto en Bolivia como en el exterior (especialmente en Ecuador) hasta los años noventa, ya sea en formato fílmico como en video, sobre los más variados temas —a veces con dudosos posicionamientos políticos. Con todo, resulta interesante rescatar su definición y legado en torno al cine social documental: “Cine social no es como muchos piensan, escupir la miseria y la ignorancia de los pobres, por el contrario es exaltar las virtudes humanas y la dignidad de los hombres, no importando su condición. Una nacionalidad no se construye con seres humillados” (Ruiz en Dagrón, 1982: 241).

---

<sup>80</sup> Algunos títulos emblemáticos de este período son: *Un poquito de diversificación económica* (1955) — en co-producción con Bolivia Films—, *La vertiente* (1958) y *Las montañas no cambian* (1962).

<sup>81</sup> Es interesante la complejización del análisis de Mesa Gisbert respecto de la presencia e injerencia en materia política y cultural de los EE.UU. a través de organismos como la AID, que posibilitaban buena parte de la producción audiovisual del país bajo una intención paternalista y de exhibicionismo de la cooperación norteamericana. Coincide en este punto con Gumucio Dagrón.



Algunos caracteres de esta primera fase son:

- Búsqueda de ampliación de público y diversificación de espectadores.
- Circulación de obras teatrales libertarias y de temáticas locales; documentales que ponen por primera vez en imagen la figura de indígenas “reales” con sus costumbres y cultura tradicional.
- Acercamiento y trabajo conjunto en comunidades indígenas, campesinos y sectores obreros.
- Autogestión y enlace orgánico con el sindicalismo de base.
- Pertenencia institucional estatal: Universidad Nacional e ICB.

## 2.2 Fase de consolidación y radicalización

Hacia mediados de los sesenta, América Latina vivía un período de producción cultural con una marcada tendencia política que buscaba incidir en procesos sociales más amplios, en una región donde la violencia era creciente y los movimientos de izquierda convocaban a amplios sectores sociales. La lucha contra el imperialismo y la toma de conciencia de los pueblos fueron elementos centrales en la obras de ese momento. Según Susana Velleggia (2009), el cine latinoamericano buscaba aportar al desarrollo de las culturas nacionales bajo una perspectiva regionalista y anticolonialista y contribuir a la lucha concreta en los conflictos sociales de las mayorías populares. En ese marco contextual nace el GU, liderado por Jorge Sanjinés.

Paralelamente el campo teatral presenta similares características a partir de un movimiento de cambio regional denominado “Nuevo Teatro Latinoamericano”.<sup>82</sup> Se buscaba romper con la ideología del teatro burgués y sus formas heredadas, articulando un nuevo vínculo más activo y crítico con los espectadores para problematizar las relaciones sociales y la dominación económica y cultural,<sup>83</sup> suponiendo además, no sin contradicciones, una serie de giros en las formas de producción y circulación de las obras. Bolivia también fue parte de este movimiento continental y en ese marco se concretaron las experiencias del TEU (Teatro Experimental Universitario/Teatro

---

<sup>82</sup> Según Beatriz Risk (1987) el “Nuevo Teatro” es básicamente un teatro popular, en el que lo “popular” —retomando el enfoque de Augusto Boal— es la asunción de “la perspectiva del pueblo en el análisis del microcosmos social” (Boal citado en Risk, 1987: 19). Con todo, es posible distinguir entre el teatro producido desde las mayorías populares, y el teatro “intencional y programáticamente popular”.

<sup>83</sup> Al menos programáticamente, el móvil principal de este teatro era empujar al espectador a dudar de su propia conciencia social, separar los elementos de una situación histórica: “la realidad, pues, había que estructurarla dentro de un método, analizarla dialécticamente según sus relaciones, sus funciones y resolverla en poesía dándole forma artística” (Risk, 1987: 38).

Universitario San Andrés) y el TCP (Taller de Cultura Popular), cuyo rasgo dominante es el acercamiento a los sectores populares y el uso del teatro como medio de lucha política, protesta y concientización:

(...) el teatro es visto y asumido como un instrumento o vehículo de comunicación, participación, movilización, cuestionamiento y crítica de la sociedad y ciertos valores sociales (...) es nacional y popular, es decir reivindicador de una cultura e identidad nacionales cuya carga ideológica es significativamente superior en comparación con los contenidos estéticos y con la calidad y cantidad de recursos materiales disponibles y utilizados para la producción teatral (Carraffa, 1989: 60).<sup>84</sup>

Hacia 1961, Sanjinés y el guionista Oscar Soria comenzaron a trabajar juntos y formaron “Kollasuyo Films” que más tarde se convertiría en el “Grupo Ukamau”.<sup>85</sup> Realizaron varios films por encargo para distintas instituciones mientras desarrollaban en paralelo proyectos independientes, entre ellos la Escuela Fílmica Boliviana (abierta sólo durante algunos meses), el primer cine-debate de carácter itinerante el “Cineclub Boliviano”, un boletín cinematográfico y el Primer Festival Fílmico Boliviano. La primera película del grupo, completado por Ricardo Rada en producción, fue *Revolución* (1963), un trabajo de búsqueda, ensayo y aprendizaje donde se intuyen los lineamientos estéticos y políticos del cine Ukamau posterior. Sanjinés simpatizaba con los postulados del MNR (Movimiento Nacionalista Revolucionario) que había liderado la revolución boliviana de 1952, pero progresivamente fue desencantándose y viró hacia las ideas de izquierda marxista. El director ha recalcado varias veces que fue el impacto de la injusticia social circundante, la muerte y la miseria extrema que vivía su país lo que proyectó en él el deseo de hacer ese tipo de cine “decidido por la Revolución”, urgente, de contrainformación combatiente, que “*pone el dedo en la llaga*”<sup>86</sup> en torno al

---

<sup>84</sup> La actitud clave de “hacer *hacer*” que en este momento no sólo aparece en Bolivia sino en la región, es descrita por la especialista en teatro latinoamericano Marina Pianca en estos términos: “Muchos teatristas se dedicaron a transmitir instrumentos de trabajo al sector popular a la vez que aprendían de él en una relación dialógica. El objetivo compartido de “hacer hacer” estaba basado en la necesidad de romper la actitud pasiva del consumidor cultural para devolverle su capacidad de ser creador de su propia expresión” (Pianca, 1990: 66). Más adelante la autora señala que el horizonte del Nuevo Teatro era: “(...) crear una alternativa teatral real que lleve a cambios sociales reales (...) crear un nuevo espacio cultural inserto en un proyecto social alternativo que paulatinamente erosione el espacio del proyecto hegemónico (...) en la determinación de asumir, dentro de graves conflictos, que la producción artística no es un lujo (...) en la medida en que se convierte en lugar de desarrollo de los artistas posibles y de la obras de arte posibles dentro de una nueva concepción de la vida y de la historia” (Ídem: 123-124).

<sup>85</sup> En este capítulo presentamos acotadamente el caso del GU, en el marco de la *tendencia*. En el capítulo II desarrollamos *in extenso* su derrotero histórico, dando cuenta de sus formas de organización, gestión de recursos, formaciones, filmografía y premios obtenidos. En el capítulo III, procedemos a describir y explicar su estética o visión poética, y en los capítulos IV y V nos detenemos en buena parte de sus films estudiando las condiciones materiales de existencia de cada película y analizándolas formalmente.

<sup>86</sup> El subrayado es nuestro.

sometimiento cultural y económico (Sanjinés, 1980), hacia una toma de conciencia ejercida con memoria y compromiso con el presente.<sup>87</sup>

Su cine era concebido como arma de combate, y la transformación social —en clave de inexorable revolución socialista— una responsabilidad a asumir. Los sectores indígenas y populares se convirtieron no sólo en destinatarios predilectos de los films, sino en interlocutores críticos del grupo. Si había que explicar la miseria, conocer quienes la ocasionaban, a fin de que de esa comprensión emergiera una lucha conciente y lúcida, había que hacerlo junto a los mismos sectores empobrecidos.

Como ya hemos visto, entre 1964 y 1966 Sanjinés, Soria y Rada trabajaron en el marco del ICB y, ya de forma independiente a cualquier institución pública o privada, se consolidaron como grupo en 1969 con el estreno de *Yawar Mallku*, película en la que ya participa como miembro activo de Ukamau Antonio Eguino en el rol de director de fotografía. Luego vendrá el malogrado proyecto *Los caminos de la muerte* (1970), que terminó inacabado al arruinarse por completo durante el revelado, y la laureada *El coraje del pueblo* (1971), film que no pudo estrenarse en Bolivia hasta muchos años después debido a la censura y persecución política instaurada por la dictadura banzerista. En este momento de radicalización política, el grupo se dividió en dos y ambas partes conservaron el mismo nombre: el GU, con el liderazgo de Sanjinés, partió al exilio en Perú y Ecuador donde siguió realizando películas como *El enemigo principal* (1973) y *Fuera de aquí* (1977), hasta que a principios de la década del 80 pudo retornar a Bolivia y continuar produciendo en 1982 *Las banderas del amanecer* y en 1989 *La Nación clandestina*. La segunda agrupación, llamada “Ukamau Ltda.”, bajo la forma de empresa productora inicialmente integrada por Rada, Eguino y Soria, se quedó en Bolivia y optó por un cine de calidad, comercial y destinado a los sectores medios urbanos, sin pretensiones de intervención política.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Respecto de este punto, es productivo traer a colación las palabras de Susana Velleggia: “Este postulado no deja de tener resabios del nacionalismo redentorista de las izquierdas de orientación gramsciana, consistente en suponer que la *toma de conciencia* del pueblo por obra de sus “intelectuales orgánicos”, vendría a ser la llave que abrirá la puerta de la Revolución” (Velleggia, 2009: 169).

<sup>88</sup> Antonio Eguino, entrevistado por Carlos Mesa señala que su cine está comprometido con la realidad boliviana y su análisis crítico, sensibilizador y reflexivo, orientado sobre todo hacia los sectores medios, desde un lenguaje cinematográfico y consumo tradicional occidental, en salas comerciales. Respecto de la división del grupo comenta: “Yo pasé de ser colaborador a ser realizador. Allí vinieron los primeros roces porque en el momento en que en el seno del grupo, se vislumbra otro realizador, comenzaron a diferenciarse las ideas de cómo se iba a hacer cine con el sello del grupo” (Eguino en Mesa, 1979b: 181). En la misma entrevista Eguino plantea el esquematismo político e ideológico que observa en las películas de Sanjinés, en oposición a sus trabajos que, según su perspectiva, siempre buscan interrogar.

El TEU nace a mediados de la década del cincuenta y se desarrolla hasta promediar la década del setenta. Formado por profesionales, estudiantes e intelectuales ligados a distintas universidades nacionales, buscó promover la actividad teatral y la producción de obras de estéticas y dramaturgias europeas y norteamericanas, rechazando de plano el teatro costumbrista de Raúl Salmón y el teatro folclorista que impulsaba el MNR después de la revolución de 1952. Con el ingreso hacia 1967 de Augusto Jáuregui, Guido Arce y Sergio Medinacelli al grupo, se modifica su perfil político y práctica teatral. Es a partir de este momento que el TEU puede ser pensado como parte de la *tendencia*. Bajo la dirección de Medinacelli, se intentó mayor experimentación formal y entrenamiento, mientras se proponía generar un trabajo militante de articulación con las CUAP (Casas Universitarias de Asistencia Popular), donde se realizaban actividades sociales y culturales, generando ámbitos de promoción del teatro y formando grupos y espacios de discusión sobre problemas sociales. En ese marco, el teatro debería informar sobre la realidad social y despertar la imaginación estética en función de una futura transformación social, política y económica.<sup>89</sup>

Se entendía que la universidad debía amalgamarse con organizaciones de base bajo relaciones de reciprocidad solidaria. De ahí que el accionar de TUSA (nombre con el que en 1969 se rebautizó el TEU) fue itinerante en lo que se denominaron “circuitos populares de educación artística”, en zonas populares urbanas y rurales, revalorizando las culturas indígenas pero también las mestizas y populares, iluminando su desarrollo y luchas históricas. Si bien la dictadura de Hugo Bánzer dispersó en parte las energías del TUSA, en 1979 Sergio Medinacelli insistía: “no seremos otra cosa que el rebote artístico de las inquietudes y claras aspiraciones que tiene el pueblo” (Medinacelli, 1979: 43).<sup>90</sup>

Por otra parte es destacable la labor del TCP, cuya historia se inicia en 1973, cuando en barrios de El Alto, cerca de La Paz, se abren espacios artísticos y de alfabetización popular. Con sede central en el Centro Juvenil Don Bosco y bajo el

---

<sup>89</sup> Marina Pianca señala respecto de casos similares de teatro universitario: “(...) lo que comenzó siendo un cuestionamiento de las estructuras universitarias y de la calidad de enseñanza, se convirtió rápidamente en un discurso político que cuestionaba las estructuras de la sociedad (...) el deseo de recibir una educación que los capacitara para participar en la historia y su transformación, para comprender el desarrollo del presente (...)” (Pianca, 1990: 133).

<sup>90</sup> Guido Arce, otro de los miembros del grupo, se exilió y en los noventa regresó a Bolivia formando el grupo “Pequeño teatro”, dedicado a piezas cortas e íntimas. Arce ha declarado públicamente su enfrentamiento con César Brie, considerando su trabajo como ‘folklórico for-export’ para satisfacer la mirada europea. Ver: Arce, Guido (1997) “Tres grupos de teatro, el resto fantasmas” en *Revista Conjunto* N° 107. Septiembre-Diciembre 1997. La Habana. Casa de las Américas.

impulso de Jaime Sevillano, Javier Paredes, Freddy Amusquivar y Gonzalo Cuellar, estuvo asociado a educadores populares, comunidades de base cristianas inspiradas en la Teología de la Liberación, sectores universitarios radicalizados, medios escritos como el Semanario “Aquí” y radiales mineros. El teatro fue la disciplina que más adhesión y convocatoria consiguió, emergiendo un movimiento de teatro popular juvenil con la creación de varios grupos y la formación paulatina del Taller de Teatro Popular que los nucleaba y organizaba. Se preparaban talleres, funciones clandestinas, encuentros de teatro, y se trabajaba con organizaciones de trabajadores (apoyo a huelgas, manifestaciones, ayunos colectivos) y la Asamblea de DD. HH.

Sin obviar las diferencias y contradicciones internas, es posible decir que se trató de un proyecto abiertamente opositor y de resistencia estética y política al banzerismo, cuyos espectáculos se producían a partir de discusiones políticas sobre la historia y la dictadura, y los temas, personajes y estética emergían del entorno de los barrios de Ciudad Satélite.<sup>91</sup> Ello hizo que a veces se cayera en el didactismo y la simpleza formal, dado que la prioridad era el mensaje político, creado, producido y comunicado colectivamente.

Debido al florecimiento de micro-organizaciones en distintos puntos del país (Santa Cruz, Oruro, Tarija, Sucre y Siglo XX), en marzo de 1977 se impulsó y desarrolló el Primer Festival de Teatro Popular Juvenil de Barrios (en El Alto). Un año después, los grupos de Teatro Popular Juvenil y artistas independientes fundan el Taller de Cultura Popular (TCP) que aglutina, organiza y conforma una base ideológica para el trabajo de los varios grupos teatrales. El TCP procuraba fomentar conciencias críticas a través de la cultura y la educación, problematizar la coyuntura y la estructura socio-política boliviana, ambicionando una incidencia en el presente histórico.<sup>92</sup> Al respecto Karmen Saavedra Garfias destaca un punto central del estatuto del TCP: “(...) Partiendo de la concepción de que son los pueblos los que verdaderamente hacen la historia y la cultura, el TCP lucha por la emergencia de un arte popular que esté en función de las necesidades y aspiraciones de las mayorías y que sea expresado por ellas mismas” (Estatuto TCP citado en Saavedra Garfias, 2004: 16). A inicios de 1979, se organizó el primer encuentro nacional y se estableció una relación orgánica con las Centrales

---

<sup>91</sup> Ciudad de El Alto.

<sup>92</sup> Por ejemplo, tal como recuerda Freddy Ulloa: “En Septiembre de 1978 organiza un Festival de solidaridad con Nicaragua, asumiendo un compromiso político de mayor intensidad. Muchas personas integrantes de los grupos teatrales desarrollan un proceso de militancia partidaria en la izquierda boliviana y por tanto, el desarrollo de una actividad intensa en todos los barrios donde el TCP tiene presencia” (Ulloa, 2005: 41).

Obreras Departamentales. En el Primer Congreso del TCP (marzo de 1979, Oruro) se definieron lineamientos políticos y organizativos que: “hace suyos los DD.HH. tal como lo interpretan las clases explotadas, se solidariza con todos los movimientos de liberación de los pueblos oprimidos, lucha por el derecho que tiene el pueblo de expresarse, lucha por denunciar y combatir la penetración cultural del imperialismo y el sistema de valores del capitalismo, rescatar y afianzar sin paternalismo los valores populares existentes y la lucha por la cultura popular” (Ulloa, 2005: 42-43).

En un contexto de violencia creciente, las discusiones políticas se recrudecieron y la militancia ganó terreno sobre la producción de obras. El golpe de Estado de Luis García Meza provocó el pase a la clandestinidad de varios grupos y el exilio, persecución y tortura de muchos de sus miembros, lo que terminó por fragmentar las manifestaciones sociales y culturales. De hecho, pocos días después del golpe producido el 17 de julio de 1980, se allanó la sede del TCP en el Centro Juvenil Don Bosco. Sin embargo, algunos grupos teatrales resistieron en El Alto con acciones teatrales relámpago en calles y plazas.

Cuando retornó la democracia, se produjo el desbande final de energías a falta de un antagonista claro, pero ello también dio lugar a que aparecieran preocupaciones de tipo estético. Los encuentros latinoamericanos de teatro permitieron el acercamiento a nuevas técnicas dramatúrgicas y escénicas, y comprender que la propia práctica no se alejaba de otras tendencias regionales que buscaban: “desacartonar el teatro, acercarse más al público común, alejarlo de su sentido de espectáculo excluyente y distante y más bien, crear un sentido de comunión y comunicación que se acerque al gusto y al disfrute popular” (Morales, 2005: 33). La estabilidad democrática también hizo posible evaluar el camino recorrido por el TCP, proceso que permitió que a mediados de los ochenta, el antiguo TCP se organizara como ONG, con el nuevo nombre de CENPROTAC (Centro de Promoción de Arte, Técnica y Cultura) (Saavedra Garfias, 1995). Dedicado a la promoción de nuevas propuestas de educación y cultura popular, articulando su tarea con movimientos sociales, organizando el trabajo de manera autogestiva, democrática e intercultural, tiene como propósito principal el desarrollo integral de los sujetos como educadores y facilitadores en sus propias comunidades.

Algunos caracteres de la segunda fase son:

- Preferencia casi exclusiva de públicos populares: sectores campesinos, indígenas, mineros y empobrecidos urbanos.
- Articulación con otros teatristas y realizadores tanto del ámbito local como internacional.
- Participación activa de los mismos destinatarios en la realización de las obras.
- Radicalización ideológica: desnaturalización del discurso hegemónico, y configuración de un discurso y práctica contestataria y resistente.
- El acto comunicacional que la obra pone en juego tiene una función didáctica, de agitación política y de develamiento de una realidad oculta para el espectador: se prioriza la eficacia del medio en función de la ampliación de la conciencia y el estímulo a la acción.
- Autogestión y enlace orgánico con el sindicalismo de base.
- Pertenencia institucional estatal: Universidad Nacional e ICB.

### 2.3 Fase de incertidumbre y transición

La larga dictadura banzerista no había sido un fenómeno aislado. Entre 1971 y 1976, todos los países de la región sur de América Latina iniciaron violentos gobiernos dictatoriales y represivos que mantenían fluidos contactos y ayudas entre sí, y se extendieron hasta bien entrada la década del ochenta.<sup>93</sup> La censura, los exilios, las desapariciones clandestinas y el terror, la progresiva neoliberalización de la economía y la despolitización de la sociedad, fueron sólo algunos caracteres de este período, en el que perdieron centralidad y viabilidad proyectos y narrativas revolucionarias y opciones políticas radicalizadas de izquierda, abriéndose un período de incertidumbre político-ideológica y posterior transición democrática. En este momento, la *tendencia de producción cultural de horizonte político* en Bolivia se expresa en personas y grupos que, aún siendo contestatarios con el poder de turno, reubican la labor artística y cultural en espacios ligados a la educación popular y la defensa de los DD. HH. En este marco, observamos el trabajo de Teatro Runa, del sacerdote Luis Espinal y el cineasta Alfonso Gumucio Dagrón.

---

<sup>93</sup> Brasil fue el primer país del subcontinente en sufrir un golpe de Estado a manos militares: en 1964 el presidente Joao Goulart fue derrocado.

Tras las amenazas y persecuciones de la Triple A, hacia 1976 Edgar Darío González <sup>94</sup> decidió radicarse en Cochabamba, Bolivia, donde fue director del Instituto de Teatro de Cochabamba y se hizo cargo de un grupo de jóvenes que luego de tomar un seminario con Víctor Mayol en el Buenos Aires Teatro Estudio, habían quedado muy entusiasmados. González formó a estos jóvenes a partir de una técnica de entrenamiento integral con la idea de “hacer un teatro nativo, popular, festivo en el que el público se divierta y piense” (González, 1978: 11). De ese modo nace Teatro Runa, en el marco institucional del Centro Pedagógico y Cultural Portales de Cochabamba.

Destinado a un público fundamentalmente obrero, minero y campesino, los núcleos centrales de las obras eran fábulas y cuentos populares, y se trabajaba con máscaras y títeres, a la par de que se desarrollaba una intensa preparación física y vocal. De improvisaciones colectivas, donde lo fundamental eran las acciones físicas y la comunicación no verbal, el trabajo plástico y perceptual con el color y el canto, emergía un texto muy despojado y preciso que González ordenaba y que luego volvía a la sala de ensayos. El lenguaje satírico y el humor, la música tradicional, máscaras y danzas, estaban al servicio de la crítica social al poder político.

Su primera obra fue “Vida, pasión y muerte de Atoj Antonio”, basado en *Los cuentos del Atoj Antoño* de Antonio Paredes Candia y *Los casos de Juan el zorro* de Bernardo Canal Feijoo, cuya trama, estructurada en cuadros, se centraba en la relación opresor-oprimido. González explicó que el tratamiento del tema se alejó de la solemnidad pedagógico-teórica, y se desarrolló mediante la farsa y la fiesta, buscando claves de interpretación simples pero potentes sin caer en el panfleto político. La obra tuvo una enorme circulación y difusión por todo el país y sirvió como una forma de oposición en el período final de la dictadura de Bánzer, frente a la violencia institucionalizada y la censura. Paralelamente, González estaba a cargo de otras actividades dentro del Centro Portales que se vinculaban a la formación de maestros rurales con herramientas recreativas y artísticas (teatro, títeres, música, expresión corporal).

---

<sup>94</sup> Desde mediados de los sesenta y hasta los primeros setenta formó parte del grupo teatral Teatro Estudio Phersu encabezado por Perla Chacón en la ciudad de Salta, Argentina. En 1969 había viajado a Bolivia en una gira donde recorrió centros mineros, campesinos y barriales de La Paz, decidiendo instalarse allí. Se radicó haciendo teatro y títeres en centros mineros contratado por la COMIBOL (Corporación Minera de Bolivia), pero el golpe del Gral. Hugo Bánzer provocó su retorno a Argentina. En Buenos Aires tomó contacto con la Comuna Baires (grupo de teatro del que formaba parte César Brie) y Nuevo Teatro, propuestas con las que tenía afinidad estética y ética.



Progresivamente, en la asistencia a seminarios y festivales como el Internacional de Ayacucho, el grupo incorporó descubrimientos metodológicos y formas de organización económica. En Ayacucho conocieron al “Odin Teatret” dirigido por Eugenio Barba, grupo con el que conversaron e intercambiaron experiencias: ese encuentro fue muy significativo y dio el impulso para la profesionalización del Runa.

Adscriptos institucionalmente al Instituto Boliviano de Cultura, hacia junio de 1978 decidieron irse a vivir de manera comunitaria al campo y continuaron, bajo circunstancias económicas apremiantes, produciendo obras y pequeñas escenas con títeres, que ofrecían a escuelas. En 1980 el grupo ganó un subsidio de ayuda brindado por la Fundación Interamericana con el cual pudieron sostenerse financieramente, comprar un vehículo para su movilidad y montar su segunda obra grande titulada “Aquí están los cantores”. De allí en adelante muchas funciones fueron ofrecidas gratuitamente.

Debido a que Teatro Runa se desarrolló durante la dictadura de Bánzer, el inestable período de reapertura democrática (1978-1980) y luego el golpe de Estado de García Meza, con la colaboración de otros gobiernos represivos de la región organizados bajo el denominado “Plan Cóndor”, algunos miembros fueron amenazados y secuestrados, y otros debieron exiliarse. En este marco, el grupo se inclinó a desarrollar el teatro como parte de experiencias educativas y pedagógicas, y dictó talleres en escuelas normales urbanas y rurales, priorizando el respeto mutuo, restableciendo y resaltando la creatividad de la cultura popular: “(...) teatro, música, expresión corporal, títeres, canciones y contacto con la poesía, le afinaba la sensibilidad al maestro y ese maestro estaba mucho más preparado después para enseñar (...)” (González, 1999: 82). El estímulo al desarrollo de la creatividad tenía como finalidad generar una conciencia solidaria, abierta a los problemas de la comunidad y dispuesta a contribuir a su resolución. Señálese también que en cada ciudad o pueblo que visitaron ayudaron y dieron talleres a grupos locales.

Se radicaron sucesivamente en Cochabamba, Sucre y Tarija, donde compraron una casa que reformaron y se convirtió en sede de trabajo, residencia e intercambio con otros grupos y actores extranjeros, quienes enriquecieron el trabajo del conjunto con nuevos enfoques y modos de creación. La desaparición en Argentina de la esposa de González y la muerte de uno de sus hijos en un accidente en 1982, le hicieron dejar Bolivia y regresar a Argentina hacia fines de 1983, con el retorno de la democracia, y eso disolvió al TR. Su director trabajó en España, Suiza e Italia, pero nunca dejó de

estar en contacto con los ex-miembros del Runa, instituciones y maestros locales afines al proyecto. Ese contacto le permitió confirmar que su tarea no había sido en vano dado que varias de las propuestas pedagógicas y didácticas sostenidas por el grupo fueron retomadas, en un progresivo cambio de mentalidad.

Ligado fundamentalmente al campo audiovisual, Luis Espinal es una figura central a la hora de historiar la producción cultural de horizonte político en Bolivia: el impulso a la investigación, docencia, crítica y producción de cine, y su interés por la democratización de los medios de comunicación lo vuelven un actor insoslayable. Periodista, escritor, cineasta y cinéfilo llegó desde España en 1968 siendo un sacerdote jesuita de 36 años. Docente de cursillos teóricos y prácticos de cine, y catedrático en la Universidad Católica Boliviana y la Universidad Mayor de San Andrés, siempre estuvo vinculado a la reflexión sobre el poder político y de los medios, escribió en varios periódicos y trabajó en radio y TV. Participó en distintos cineclubs (como el Luminaria y el Juvenil en La Paz), organizó proyecciones y debates, intentando formar paulatinamente en el espectador (y radioescucha) mayores habilidades críticas, tanto en lo que refiere al cine como a la realidad social circundante.

Fomentando la discusión y reflexión audiovisual sobre el campo social y político, la denuncia de sus problemas y la ruptura de silencios cómplices, fue guionista, productor y realizador de series televisivas de corte histórico e informativo. Durante el gobierno de Torres pudo poner en el aire algunos programas de la serie “En carne viva” que se proponía denunciar flagelos sociales contemporáneos y reflexionar sobre posibles vías de solución sobre ellos:

El enfoque sería: problemas candentes vistos en su aspecto humano; la víctima del problema es protagonista en el programa. Temas tabú (...) Los marginados de la sociedad, de ordinario, ni siquiera tienen la posibilidad de hablar por sí mismos. Los especialistas hablan de ellos con palabras eruditas (...) [el programa] quiere presentar a los que no tienen voz en la sociedad (Espinal en Dagrón, 1986: 57-58).

Según el historiador Alfonso Gumucio Dagrón, uno de los temas que más preocupaban a Espinal era la violencia política en el país: desde la económica social, la represiva y la censura, hasta la respuesta político-insurreccional de los sectores de izquierda (o la violencia revolucionaria como respuesta a la violencia reaccionaria). Fue por este motivo que preparó un programa con estos contenidos, en el que llegó a entrevistar a un grupo de miembros del Ejército de Liberación Nacional. La censura de este programa hizo salir de la TV Boliviana a Espinal.

Durante la dictadura de Bánzer el periodista no se exilió sino que continuó trabajando en la radio FIDES (emisora jesuita), el periódico “Última Hora” (que abandonó después debido a la censura) y el campo cinematográfico escribiendo guiones, colaborando con realizaciones de “Ukamau Ltda.” —*Chuquiago* (Antonio Eguino, 1977) y de manera póstuma con *Amargo mar* (Antonio Eguino, 1984)–. Como crítico de cine escribió (hasta su despido por la censura) en el semanario católico “Presencia”, y en 1979 se hizo cargo de la dirección de “Aquí”, un periódico progresista ligado a la izquierda. Ese año fomentó y fue miembro fundador de CRIBO (Asociación boliviana de Críticos de Cine) creada: “Con el objeto de ‘contribuir al fortalecimiento de una corriente de cine desmitificador, desalienador, que contribuya a esclarecer la realidad nacional (...) el público boliviano necesita de una orientación que le permita adquirir sus propios instrumentos de crítica para poder ver cine como un hecho cultural y no de mera evasión” (Dagrón, 1982: 315)”. A partir de 1975, Espinal fue miembro de la Asamblea Permanente de DD.HH. y formó parte en 1977/78 de la huelga de hambre liderada por Domitila Chungara que empujó a Bánzer a la renuncia del poder. Murió a manos de comandos paramilitares en marzo de 1980.

En el campo cinematográfico, se destaca también el trabajo del francés Alain Labrousse, dada su incidencia posterior en la producción de películas en súper 8, técnica que introdujo y ayudó a diseminar en el medio boliviano. Este cineasta, escritor y periodista vivió muchos años en el Cono Sur e investigó experiencias de insurgencia política y proyectos de izquierda como el Tupamaro en Uruguay, el del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) chileno —con el liderazgo de Salvador Allende–, y la izquierda peronista argentina en los sesenta. Dagrón subraya la realización de dos de sus materiales que, difundidos en medios sindicales, fueron la motivación para futuros proyectos de transferencia de tecnología a organizaciones sociales. Esas películas, *La huelga de hambre* (1978) —entrevistas y registros documentales de la masiva huelga de hambre que obligó a Bánzer a convocar a elecciones– y *Elecciones sindicales en Viloco* (1978) —registro documental de las primeras elecciones sindicales mineras luego del período dictatorial–, buscaban contribuir al movimiento democratizador del campo social, y conservar la memoria de acontecimientos políticos y luchas de reivindicación popular.

En esta misma línea, se sitúa la labor fílmica de Alfonso Gumucio Dagrón, cuya importancia es ineludible además dentro de la historiografía del cine boliviano.<sup>95</sup> Según su colega Carlos Mesa “el valor de la obra de Gumucio radica sobre todo en la búsqueda permanente de un código teórico sobre la creación cinematográfica estrechamente ligada al compromiso político del cineasta latinoamericano” (Mesa Gisbert, 1985: 157). No sólo ha escrito artículos y críticas fílmicas, sino que ha sido el primero en organizar una historia del cine boliviano, además de realizar un estudio sobre la censura en el cine de América Latina y desarrollar aportes conceptuales, ideológicos y metodológicos para la práctica del super 8 (y más tarde video comunitario) compilados en su libro *El cine de los trabajadores* (1981).

Gumucio Dagrón tuvo que exiliarse entre 1972 y 1978 en París, y luego entre 1980 y 1984. Trabajó junto a Jorge Sanjinés en el exilio y fue miembro del GU, y en Francia realizó —al finalizar su formación como realizador en el IDHEC (Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de París)— el documental *Señores generales, señores coroneles* (1976), un largometraje de denuncia militante en 16 mm. que analizaba la dictadura militar de Hugo Bánzer, intercalando materiales de archivo y entrevistas. A principios de 1978, Gumucio volvió a Bolivia para recavar material fotográfico para un libro sobre su país natal, justamente cuando se desarrollaba la huelga de hambre contra Bánzer:

Ya que la censura periodística estaba en su apogeo, no se podía leer sobre la huelga de hambre en los diarios; se tenía que averiguar a través de una red informativa muy informal. Cuando me dijeron que el padre Luis Espinal, nuestro principal crítico de cine, estaba participando en la huelga, lo fui a ver a las oficinas del periódico *La Presencia* (sic). Ahí encontré también a Domitila de Chungara, Javier Albó y a otras personas que conocí en la región minera (...) Tomé algunas fotografías. La huelga de hambre terminó cuando llegó Alain Labrousse y decidió hacer una película sobre ella. Filmamos en la región minera y entrevistamos a las mujeres líderes que habían estado ayunando en La Paz. Esa película, titulada *La huelga de hambre*, es el único documento visual existente sobre ese acontecimiento importante. Filmado en súper 8, ha circulado ampliamente en Bolivia por medio de varias organizaciones sociales y políticas (Dagrón en Burton, 1991: 329-330).

A fines de 1978, colaboró en la fundación del Taller de Cine del CIPCA (Centro de Investigación/Promoción del Campesinado), desde donde se pudo realizar un cortometraje en torno a concentraciones campesinas en homenaje a Tupak Katari y, más adelante, *El ejército en Villa Anta* (Alfonso Gumucio Dagrón, 1978),<sup>96</sup> *Comunidades de*

---

<sup>95</sup> El padre de Dagrón, Alfonso Gumucio Reyes fue líder del MNR: ministro de economía de Estenssoro y luego embajador de Bolivia en el Uruguay, allí y más tarde en España hizo posible la difusión de algunos films de Jorge Ruiz. Con el golpe de Estado de Barrientos fue desplazado de sus funciones diplomáticas.

<sup>96</sup> Reconstrucción de hechos históricos y recreación testimonial con los mismos campesinos de agresiones recibidas por parte de oficiales del ejército.

*Trabajo* (Alfonso Gumucio Dagrón, 1978) y *Domitila de Chungara: la mujer y la organización* (Alfonso Gumucio Dagrón, 1978). El CIPCA trabajaba directamente con organizaciones campesinas de base y pequeñas comunidades. A través del audiovisual y la comunicación se propició la proyección itinerante de transparencias, fotografías y producción de películas que ayudaran a pensar modelos de organización comunales junto a los mismos campesinos, recuperando sus experiencias históricas, testimonios y reconstrucciones de hechos significativos: los medios de comunicación funcionaban como una vía de democratización y movilización política, social y cultural, al servicio de los sectores populares (Dagrón en Burton, 1991). En 1983, Gumucio alentaré el Taller de Cine Minero, producto de un convenio entre la COB y el Centro de Formación e Investigación de París, en el cual se instruyó en el manejo de equipos de video a jóvenes mineros para que desarrollen sus propios temas e intereses. Esta experiencia fue resultado de un planteo y decisión orgánica surgida en el marco del V Congreso de la Central Obrera Boliviana, y la producción se hizo con el apoyo de las secretarías culturales de las organizaciones sindicales y mineras (Mercado y Ávila, 1984).

En su apuesta por el desarrollo de un cine alternativo como medio de comunicación contrahegemónico, apropiado por los trabajadores y las organizaciones sociales de cara a sus necesidades comunicacionales y en función de la construcción de una memoria compartida (a contrapelo del relato histórico dominante), Dagrón trabajó en Nicaragua y otros países de la región. Desarrolló proyectos y talleres que propiciaban la transferencia de los medios tecnológico-discursivos a los sectores populares, siempre con el horizonte de contribuir a la transformación de la sociedad local, delineando también la forma, organización y funcionamiento de pequeñas estructuras de producción y distribución propias: “Pretendemos un cine accesible a los trabajadores, un cine de la memoria popular, de la historia y de la cultura tantas veces confiscada, un cine de dimensión humana pero también un cine de clases. Por todo ello un cine explosivo, creativo, sensible y bello. Un cine libre” (Dagrón, 1981: 10).<sup>97</sup> En su perspectiva, lo que el formato permitía era el acceso y participación inmediata en acontecimientos históricos urgentes y presentes. A su vez era necesario el establecimiento de canales apropiados de difusión y exhibición que permitieran la

---

<sup>97</sup> En su historia Dagrón señala el aporte de Pedro Susz, no sólo como crítico y gestor cultural de cine, promotor de la Cinemateca Boliviana e impulsor de la Ley de cine, sino también como realizador en súper 8 con su segundo trabajo audiovisual *La palabra es de todos* (1979), en torno a la experiencia de educación popular y alternativa en Warisata, y *¿Para qué más sangre?* (1979) sobre el golpe de Estado de Natusch.

continuidad de la producción: el cine es un “bien social” (Dagrón, 1983: 28) que es parte —aunque no está reducido a— la cultura de la resistencia en contextos violentos. El sentido y los propósitos del cine en súper 8 y la transferencia de medios, tiene que ver con dar lugar al audiovisual para la acción, para la memoria de la acción colectiva y *en* la acción colectiva; un cine de organizaciones y para organizaciones de base inmerso en una dinámica de disputas por el poder, de carácter plural y descentralizado:

Lo que más me importa del cine es su capacidad para rescatar la memoria popular y para reescribir la historia en imágenes desde la perspectiva de las clases marginales en lucha, en contraste con la historia escrita, que siempre ha sido filtrada a través del lente de los privilegiados (...) Un pueblo que carece de un panorama de su propia historia no es capaz de progresar. Esta certeza explica por qué estoy tan comprometido con esta etapa de transición. Por fortuna, ahora muchos bolivianos están viviendo la importancia de esta reconstrucción visual de la historia. Esto aportaría eventualmente las bases de otro tipo de escritura de la historia: opositora y con imágenes (...) Es esencial que los propios campesinos accedan a los medios necesarios para que puedan registrar su propia historia tal y como la ven (Dagrón en Burton, 1991: 338).<sup>98</sup>

Algunos caracteres de la tercera fase son:

- Intermitencia en la articulación entre organizaciones de base debido a la violencia represiva y sus consecuencias.
- Ausencia de certezas totalizantes.
- Alejamiento práctico y narrativo de retóricas radicalizadas ideológicamente.
- Búsqueda de apertura y transferencia de bienes culturales y medios de producción cultural.
- Intercambios con espacios e instituciones educativas.
- Apoyo económico de organismos internacionales e instituciones educativas del exterior.
- Búsqueda progresiva de profesionalización.

---

<sup>98</sup> Es interesante la genealogía que traza el propio Dagrón en torno de las experiencias de transferencia de medios: “De hecho fue el ejemplo de las estaciones de radio de los mineros tal y como existen en Bolivia lo que me convenció de que la transferencia de tecnología era posible. Durante las últimas dos décadas, los mineros del estaño, que apenas sabían leer y escribir, han conseguido financiar, obtener y establecer sus propios transmisores de radio, entrenándose a sí mismos y a sus jóvenes para planificar programas y difundirlos, etc. Estas radiodifusoras no sólo tienen un impacto muy profundo en la vida de las comunidades mineras, donde todos se sienten en libertad para usarlas según sus necesidades, sino también, en épocas de crisis, sobre las vidas del resto del país (...) se volvieron la única fuente de información confiable sobre lo que estaba pasando en realidad (Dagrón en Burton, 1991: 336).

#### 2.4 Fase democratizadora

Desde mitad de los ochenta y sobre todo hacia finales de la década, Bolivia atraviesa la así llamada “pax neoliberal” caracterizada por la privatización de empresas públicas, la pauperización del Estado, la desarticulación del movimiento obrero, el cierre de minas y la relocalización de su población, y la desmovilización de la COB. Pero también hacia los noventa se observa el surgimiento de movimientos sociales con base indígena, campesina y barrial, la creciente visibilización pública de estos sectores por demandas sociales, culturales y ciudadanas y, a partir del 2000, la expresión máxima de esos reclamos con las marchas masivas por el agua y el gas, los bloqueos, la exigencia de una nueva Constitución a través de la Asamblea Constituyente y la organización de sectores juveniles y de mujeres. En ese escenario, el uso de los medios audiovisuales se democratiza, y poco a poco reverdece el escenario y la dramaturgia teatral, con la aparición de una nueva manera de encarar y profundizar la enseñanza. Grupos independientes se forman y crece su profesionalización. Así vemos desplegarse distintas propuestas grupales entre las que destacamos: el MTP (Movimiento de Teatro Popular), Teatro Trono-COMPA (Comunidad de Productores en Arte), Teatro de los Andes (TA), Teatro Ojo Morado, Teatro del Ogro, el Movimiento de Nuevo Cine y Video Boliviano, Productoras Qhana, Tarpuy, Centro de Comunicación Juan Wallparrimachi, y CEFREC.

En algún modo continuador del trabajo que se desarrolla en el país desde 1970 con el TCP, el Movimiento de Teatro Popular reúne y articula desde 1983, sin instancias institucionales verticalistas, distintos espacios y grupos dedicados a la actividad teatral a nivel nacional, y está asociado al CENPROTAC (Centro de Promoción de Técnicas de Arte y Cultura) y a la Asociación Alemana de Educación para Adultos bajo la figura del educador Benito Fernández.<sup>99</sup> Inicialmente, los grupos de teatro eran integrados por jóvenes alrededor de ámbitos parroquiales en barrios y centros mineros, que buscaban formas de expresión y discusión política en medio de las dictaduras banzerista y de García Meza: así surgieron grupos como Causa, La puerta, Victoria, Terco, Gente+Gente=Gente. No es posible homologar y homogeneizar los conjuntos ni en principios estéticos (realismo, simbolismo, incorporación de otras artes,

---

<sup>99</sup> Quién ha sistematizado y organizado la memoria y la experiencia del movimiento ha sido Karmen Saavedra Garfias (2004). Ella señala que cuando se nombra al movimiento de teatro nacional popular, no debería tomarse exclusivamente la experiencia de los grupos de los ‘70 ni las del TCP porque muchos de los grupos de la década de los ‘80 eran nuevos y su conformación respondía a heterogéneas motivaciones aunque el objetivo seguía siendo hacer teatro con y para el pueblo.

etc.), ni militantes (mayor o menor grado de radicalidad). Tampoco es posible hablar de una duración más o menos estable para las agrupaciones: a lo largo de la historia del movimiento, algunas no han tenido sino presentaciones puntuales alrededor de un festival o un encuentro para luego desarmarse. En la práctica, cada una fue encontrando soluciones estéticas y temáticas en las que desplegaba y creaba su identidad, explorando con la combinación de lenguajes y herramientas (mimo, circo, danza, máscaras).

Desde 1982, la democracia permitió el enlace con otras organizaciones y espacios de creación y discusión, especialmente las universidades nacionales, haciendo confluir necesidades de participación/ incidencia política e impulso creativo: de esta manera, a partir del teatro, la universidad volvía a tomar contacto con la sociedad, especialmente con los sectores populares. El movimiento fue cobrando forma, fuerza y organización a lo largo de los encuentros y festivales, primero de teatro universitario y luego de teatro popular. En ellos era posible el intercambio, la discusión, el diálogo y el aprendizaje mutuo.

La política de extensión de las universidades menguó en los noventa, cuando creció la presencia de las ONGs. Estas instituciones ofrecían a los grupos un tipo de apoyo económico y logístico más sólido que las universidades, justo cuando ellas se concentraban en programas de ciencia y computación. Según la investigación de Saavedra Garfias (2004) muchos integrantes del movimiento pasaron a formar parte de los planteles fijos de las ONGs, lo que erosionó muchas veces el trabajo grupal y significó la cooptación de “recursos humanos”. Durante los noventa los encuentros no fueron anuales y se hizo más compleja su asistencia, muchas agrupaciones se desarmaron y otras continuaron con distintas formaciones. Aunque sería desacertado igualar el accionar de todas las ONGs, Saavedra Garfias sostiene que los fines educativos que impulsaban sus proyectos terminaron por impregnar a los grupos de temas y soluciones formales repetidas e ideológicamente esquemáticas.

La autora observa que hacia el 2000 las ONGs comenzaron a retirar su apoyo preferencial a las organizaciones de teatro, que reemprendieron un camino de autonomía buscando generar metodologías, recursos y soluciones propias a fin de aumentar su capacidad de gestión y autofinanciamiento. Pero además “(...) muchos de los grupos nuevos que surgen en estos primeros años ya no aceptan una militancia declarada con el teatro popular o lo asumen y lo permeabilizan con otras maneras de asumir el teatro que ondula mas en lo puramente artístico” (Saavedra Garfias, 2004: 35).



Además de abonar al camino de la democratización de la cultura, lograr una creciente capacidad de organización de las bases y la propagación y profundización del sentido de grupo y colectivo, el MTP:

ha contribuido a la representación de un imaginario urbano en el que tiene lugar la construcción de una nueva nación. A la par de dicha contribución ha creado la conciencia de las reivindicaciones y está en el proceso de asumir la misión de desarrollar el pensamiento crítico y autónomo de los sujetos que a consecuencia de malas políticas educativas y culturales están a merced de la manipulación, la evasión y la indiferencia de los intereses de una sociedad individualista (Saavedra Garfias, 2004: 90).

Uno de los exponentes del movimiento de teatro popular es, sin duda Teatro Trono. Fundado en 1989 por Iván Nogales, comenzó con un grupo de niños y adolescentes de la calle en un centro de rehabilitación en El Alto.<sup>100</sup> El teatro provocaba un sentimiento de cohesión, pertenencia y contención, a la vez que facilitaba procesos de aprendizaje. De ese modo, fue posible la producción de varias obras y la participación en distintos festivales nacionales e internacionales. Pero los adolescentes, que en una segunda etapa ya fuera de la institución convivieron con Nogales, no sostuvieron la tarea sino de forma intermitente.

Hacia 1998, dentro del Trono comenzó a funcionar un grupo de mujeres que revigorizaron las actividades teatrales y generaron un puente entre la tarea con los niños de la calle, y con los del barrio y las mujeres de El Alto. Paralelamente se construyó la Casa de la Cultura (hecha a la manera de un collage de residuos y reciclajes), para que funcione como espacio de formación y encuentro, ámbito de expresión individual, comunitaria, grupal y vecinal. Más adelante, como centro de procesos educativos, la Casa de la Cultura y Teatro Trono se organizaron bajo COMPA (Comunidad de productores en Arte) y se diversificó el trabajo. Así, comenzó a intervenir en escuelas para formar a los maestros en nuevas herramientas y metodologías hacia la remoción de viejas concepciones de trabajo educativo, y motivar la participación de los estudiantes. También se creó una biblioteca itinerante y la cineteca,<sup>101</sup> se construyó el albergue a artistas y se puso en funcionamiento el “Teatro Camión Itinerante” para llevar espectáculos, talleres, hacer creaciones colectivas, intercambio de experiencias en distintos puntos de El Alto, La Paz y el país.

---

<sup>100</sup> A fines de los ochenta, Nogales ya tenía cierta experiencia de trabajo educativo, recreativo y social en proyectos de teatro en minas y con mujeres en El Alto.

<sup>101</sup> En función del aprendizaje y uso crítico y expresivo de medios audiovisuales Iván Sanjinés (responsable del CEFREC: Centro de Formación y Realización Cinematográfico) colaboró con COMPA.

Teresa Alem sistematizó la historia y los fundamentos de trabajo del Trono, subrayando el sentido trasgresor de la práctica teatral hacia la reelaboración de la subjetividad y descolonización de las mentalidades y los cuerpos:

El cuerpo debe experimentar sus propios procesos libertarios. Reconstruir una memoria corporal que absorba la libertad en sentido muy amplio (...) Estética de la cotidianeidad, dignificar la política, de lograr que se humanice el accionar del hecho público, elevándola al rango de acción cotidiana susceptible de enmarcarse en prácticas y lecturas estéticas. Porque creemos que los medios de comprensión de la realidad han estado sesgados en metodologías estrictamente racionales (Alem, 2007: 66 y 75).

Para Iván Nogales, el teatro es “palanca de transformación social” y “factor de desarrollo comunitario”.<sup>102</sup> En este sentido, el trabajo con los niños, adolescentes y jóvenes se extendió también a sus familias y al barrio todo, que resignificó el espacio físico del Teatro Trono-COMPA. Fruto de ello fue la gestión ante el municipio que realizara la junta vecinal consiguiendo que la calle del edificio de COMPA sea declarada “Calle peatonal de cultura”.

A lo largo de su recorrido, COMPA buscó configurar su práctica de creación estética comprometida con procesos de transformación social. Recogiendo el sentido que le dan a su práctica los educadores y actores de COMPA, Alem apunta:

Aportamos desde la memoria de nuestros cuerpos, a organizar discursos y prácticas simbólicas, orientadas a cuestionar el orden social vigente y proponer desde el Teatro, prácticas en obras, dinámica comunitaria y liberadora de cuerpos al interior de los grupos, además del acercamiento y cohesión con el público, donde el arte es pulsión de vida del nuevo país que construimos. Teatro y Asamblea constituyente se complementan (Alem, 2007: 134).<sup>103</sup>

Dado que Ciudad Satélite es una localidad de mineros reubicados después de la debacle económica de los setenta y ochenta, y con la intención de dar expresión a “otras memorias” posibles frente a la oficial, dos de los espectáculos de COMPA se abocaron a la experiencia histórica y cultural de la lucha minera: “Hoy se sirve” (2006) es una obra que narra la experiencia de los mineros bolivianos desde 1952 hasta la actualidad en lo que definen como una explicación corporal de la memoria, un festín corporal; y “Somos hijos de la mina” es un espectáculo interactivo desarrollado en los cimientos de la Casa de la Cultura, convertidos en galerías de minas.

Actualmente, COMPA tiene centros en otros puntos de Bolivia (Santa Cruz y Cochabamba), se sostiene económicamente con financiamiento externo, autogestión y

---

<sup>102</sup> Entrevista personal con la autora.

<sup>103</sup> Iván Nogales sostiene: “En relación al concepto de lo popular Teatro Trono, desde hace muchos años, planteó un esquema de trabajo que básicamente dice esto: teatralizar la memoria colectiva, el acercamiento al pueblo como el portavoz más importante de producción de sentido, o sea todo lo que tiene que ver con lo que el pueblo produce susceptible de convertirse en producto artístico, no sólo en teatro, en cualquier otra manifestación” (Nogales, 2005: 51).

voluntariado de artistas y educadores de diversos países. Internamente los educadores cuentan con talleres de capacitación y espacios de discusión y planificación colectivos. Las tensiones y contradicciones internas en torno a la coordinación entre las distintas propuestas artísticas, proyección institucional y enfoques de trabajo no son soslayadas y, según Alem, forman parte del proceso de crecimiento diario que experimenta la organización.

Por su parte, Teatro de los Andes se estableció bajo la dirección de César Brie en 1991 en Bolivia en el pueblo de Yotala, a 15 Km. de la ciudad de Sucre en un predio que contaba con sala de ensayos, teatro, habitaciones para actores, carpintería, cocina, espacios comunes.<sup>104</sup> Sus actores residían allí de forma permanente, dedicados exclusivamente al teatro buscando una formación integral de “actor-poeta” (hacedor y creador), produciendo sus propias obras y presentándolas en Bolivia (plazas y teatros, universidades y centros de trabajo) y el exterior, bajo una propuesta general de teatro del humor y la memoria.<sup>105</sup> La modalidad de gestión y el sistema de decisión era grupal:

Para reorganizar nuestro teatro debemos considerar la realidad económica y cultural del país en que vivimos (...) No hay dinero: hagamos pues un teatro económico, que no cueste cifras enormes (...) Si no podemos permitirnos un ejército, teorizamos entonces un teatro de guerrilla. Grupos de personas con una enorme motivación, que se capaciten en más de una disciplina, capaces de ser al mismo tiempo técnicos y actores, músicos y cantantes, choferes y secretarios, escenógrafos e iluminadores (Brie, 1995b: 67).

Su propuesta teatral rompía con los espacios tradicionales, incorporaba músicas y danzas tradicionales de Bolivia y otros países, y experimentaba con distintas disciplinas artísticas y medios expresivos, en una escena cargada de estímulos sensoriales (que recuerda el espacio visceral de conmoción violenta que preconizara Antonin Artaud). El trabajo plástico sobre el espacio (en la huella de Jerzy Grotowski y Peter Brook), fue en paralelo a una preocupación conceptual, política y ética en torno a los tópicos trabajados. La confrontación con mitos clásicos y andinos, la temática política, social e histórica, el uso de fuentes documentales y testimoniales, la apelación a la cultura popular e indígena, servían para la auto-interrogación creativa, y la interpelación a los espectadores tanto estética (percepción) como intelectualmente.

---

<sup>104</sup> En este capítulo presentamos acotadamente el caso de TA, en el marco de la *tendencia*. En el capítulo II desarrollamos *in extenso* su derrotero histórico, dando cuenta de sus formas de organización, gestión de recursos, formaciones, obras y premios obtenidos. En el capítulo III, procedemos a describir y explicar su estética o visión poética, y en los capítulos IV y V nos detenemos en buena parte de sus puestas estudiando las condiciones materiales de existencia de cada una y analizándolas formalmente.

<sup>105</sup> En sus obras fué frecuente la satirización del poder y la distorsión de la realidad político-institucional local, introduciendo elementos irracionales y grotescos con una finalidad crítica.

A través de sus espectáculos, el grupo procuró movilizar el sentido común, reflexionar sobre la indiferencia, la violencia, la discriminación y la corrupción, y subrayar la necesidad del encuentro de y entre lo diferente, y la fecundidad del cruce mixto entre una técnica occidental y la cultura andina que da sentido: “Queremos construir un puente entre la técnica teatral y las fuentes culturales andinas que se expresan a través de la propia música, fiestas, rituales. El contacto, el encuentro y el diálogo son imprescindibles para nuestro trabajo cultural” (Brie, 2004: 3). Se ambicionaba configurar un teatro que suscitase problemas, provocara, y se constituyera en ejercicio de memoria colectiva, creación y recreación de la identidad vinculando pasado, presente y futuro. La perspectiva de un teatrista integral, creador y pensador, fue uno de los rasgos predominantes del perfil ético y estético de los miembros de la agrupación.

TA funcionó como espacio de enseñanza durante su trayectoria en Bolivia, y dictó numerosos seminarios y cursos. Colaboró en la formación de distintos grupos comunitarios y de teatro popular, y tuvo también su propia revista de artes escénicas “El Tonto del pueblo”, motor de difusión de ideas y propuestas teatrales, foro de discusión cultural e intercambio con otros grupos y compañías, donde se divulgaban investigaciones, entrevistas de enorme relevancia tanto para la historia del teatro local como regional, traducían textos, difundían obras y se daban a conocer modos de trabajo de otros grupos latinoamericanos.

Brie desarrolló también dos proyectos audiovisuales independientes de corte político y de denuncia. Junto a Javier Álvarez y Pablo Brie produjo el documental *Humillados y ofendidos* (2008), que registra los sucesos violentos contra sectores indígenas en mayo de 2008; y en 2010, presentó junto a Álvarez un nuevo documental de investigación y testimonios sobre una masacre indígena en Pando titulado *Tahuamanu*. Ambos films pueden inscribirse dentro de la corriente de documentalismo de denuncia en pequeño formato que tuvo sus primeras manifestaciones en súper 8 a fines de la década del ‘70, que se desarrolló en los ‘80 con experiencias obreras y se consolidó con el trabajo de los jóvenes videastas bolivianos que habremos de comentar enseguida. *Humillados...* y *Tahuamanu* transformaron la estima y respeto local que se tenían por Brie en suspicacia y recelo. Ello, sumado a una larga crisis interna en el grupo de teatro, provocó que, hacia 2010, Brie se desvinculara de la casa-teatro y se fuera del país. Actualmente Alice Guimaraes, Paolo Nalli, Gonzalo Callejas y Lucas Achirico continúan trabajando juntos bajo el nombre de TA.

En esta cuarta fase, también es importante destacar el trabajo del grupo Ojo Morado. El nombre tiene su origen en la experiencia vital compartida de sus participantes: la violencia doméstica y urbana que niños y adolescentes sufren y que pasa a ser su forma de relación y comunicación con los demás, y alude, obviamente, a los efectos de la exclusión institucional. Sin embargo, conforme el proyecto colectivo cobró forma, se dio a conocer con sus obras y recibió apoyo de otros teatristas y organizaciones, el sentido del nombre dió un giro: “pretendemos golpear a través de nuestras propuestas escénicas que denuncian el olvido y el abandono de la niñez, las limitaciones de la educación formal, la discriminación racial, la ambición de los poderosos, el conformismo de la sociedad, etc. (...) [es] nuestro aporte a una utopía de un mundo mejor, de igualdad de derechos y oportunidades (...) (Fabián y Gurtner, 1997: 71). El teatro es para Ojo Morado trabajo organizado, liberador y formativo.

Ojo Morado se inicia en 1990/1991 en la Comunidad Infanto Juvenil Tres Soles, entonces H.A.P.M.A (Hogar Albergue para Menores Abandonados) en El Alto, donde un grupo de voluntarios decidió realizar un taller de teatro con los niños y jóvenes, trabajando a partir de obras breves y fábulas, con fines pedagógicos y terapéuticos. Poco a poco, la iniciativa prendió en varios de los adolescentes que decidieron formar un grupo de teatro. Inicialmente se vincularon con instituciones de características similares, y César Brie de TA, los asesoró y acompañó formativamente. El teatro funcionó como un espacio de encuentro entre los niños y adolescentes, al facilitar el intercambio y la comunicación: allí resultaba posible expresar preguntas e inquietudes personales y grupales.

En 1993 participaron del Festival en los Barrios “Julio de la Vega” con un clásico anónimo español y en 1994, con la colaboración de TA, presentaron “El país de fantasía”, adaptación colectiva de un cuento de Stefan Gurtner quien dirigía el grupo junto a René Fabián. Participaron en festivales de teatro en barrios y de Teatro popular, y en 1995 adaptaron colectivamente la novela corta de Antoine de Saint Exupéry *El principito* (1943, 1951), obra que generó un enorme reconocimiento en el medio teatral y distinciones.<sup>106</sup> El grupo, con recambios generacionales, continúa funcionando.

Otra experiencia del mismo período pero que se desarrolló en una zona con escasísimos antecedentes —Santa Cruz de la Sierra—, es la que llevó adelante Fiore

---

<sup>106</sup> Uno de sus integrantes más sobresalientes en la década de los noventa, Freddy Chipana, fue convocado hacia 1997 a desarrollar una estadía larga de formación en TA, que lo llevó a ser parte del grupo hasta aproximadamente 2002, donde decidió ‘regresar’ a El Alto, para fundar “Alto Teatro”.

Zulli, huésped y colaborador de TA durante 1995, que en 1996 fundó Teatro del Ogro. Venía de hacer teatro popular en Italia basado en cuentos, canciones, danzas tradicionales, con una perspectiva que se mantiene hasta el presente: el material puesto en escena debe partir de “raíces antiguas” (mitos, cuentos, canciones, leyendas), materiales que provienen de distintas tradiciones, simbologías, cosmovisiones, desarrollando una propuesta que esté en consonancia con esa potencia e historia cultural. El grupo se conformó con actores de distintas nacionalidades y etnias, y el trabajo colectivo tuvo su base en el intercambio pluralista y el análisis de la realidad social. Económicamente, se sostuvieron mediante la venta de funciones teatrales, el dictado de talleres, la asistencia a festivales internacionales y el patrocinio desde 1998 a 2003 de la Fundación Holandesa Hivos.

Zulli se dedicó fundamentalmente al trabajo con comunidades indígenas de la amazonía, reelaborando sus mitos y reflexiones sobre educación, salud y naturaleza, y obtuvo la colaboración de antropólogos e historiadores. Desarrolló en varias oportunidades trabajo de campo en comunidades tupí-guaraní, para investigar y compartir sus expresiones culturales y cotidianas y generar una propuesta estética propia que en 1997, derivó en su primera gira entre comunidades del Chaco boliviano. “El Cuento del Karai” se inspiró en la mitología y la historia de los Guarasug'wé, un grupo étnico amazónico ya extinguido. Entre el 2000 y el 2003, el grupo realizó talleres y cursos de teatro en comunidades chiquitanas, considerando que estas experiencias formativas eran verdaderas “situaciones de experimentación comunicativa”. Hasta 2004 residió en Bolivia, produciendo trabajos de concientización ecológica y social en escuelas y espacios culturales y, en 2005, el actor y director del grupo se trasladó junto a su esposa Carla Robertson a Ecuador para fundar Teatro Simurgh, donde vive y trabaja actualmente.

Este período también se caracteriza por desarrollar un poderoso proceso de apropiación de tecnologías audiovisuales por parte de las comunidades indias, fenómeno de larga data en el campo de la radiofonía (radios mineras, populares e indígenas sucesivamente). Ello expresa, entre otras cuestiones, la necesidad de concretar la comunicación como reivindicación a partir de lógicas horizontales y democráticas (Dagrón, 2012: 18), y la voluntad y esfuerzo por producir y difundir un tipo de producción cultural en la que imaginario, imagen y palabra referencien la concepción de un mundo propio —el andino y el popular—. Se trata de un momento de explosión de

grupos y experiencias de trabajo vinculadas a ámbitos educativos, estudios sociológicos y de antropología, movimientos sociales y sindicales, religiosos, etc.:

Muchos grupos independientes, arriesgando capital, equipos o incluso presupuesto de todo tipo y aquellos que se han inscrito en el tipo de producción participativa (trabajando en áreas rurales o grupos de base), han recurrido a darle otra dimensión a la pantalla, posibilitando la elaboración de contenidos hacia el debate, sin la intención de llegar necesariamente a las pantallas masivas (...) (Mendizábal, 1990: 14).

Los grupos de video independiente abonaron al campo de la educación y la comunicación popular no sólo con la producción sino con la exhibición y debate de los materiales, así como facilitando espacios de capacitación. “El video independiente se inscribiría en la corriente de comunicación alternativa que tomó fuerza en la década de 1980 para interpelar a los medios de información y difusión tradicionales, coludidos con intereses políticos y económicos (...) Aunque con frecuencia dirigido por profesionales independientes, el audiovisual promovió una mayor participación e inclusión de la comunidad en la producción y en definición de contenidos, para reflejar desde adentro otras miradas” (Dagrón 2012: 27).

Hacia 1989 existen varias productoras de video y TV constituidas entre las que sobresalen: Qhana (Centro de educación popular, La Paz) que produce programas de video campesino y aymara, registro de actividades de comunidades del altiplano, etc., y se articula con una red de medios más amplia a través de ERBOL (Educación Radiofónica Bolivia) que abarca radio, impreso y audiovisuales; Tarpuy (creada por el Instituto de Educación para el Desarrollo Rural, Cochabamba) que produce programas educativos televisivos para población quechua en respeto a su cultura y valores; y el Centro de Comunicación Juan Wallparrimachi (Cochabamba) que puso a disposición de los campesinos equipos de video como medio de reflexión sobre su trabajo, en pos de un mayor autoconocimiento, coproduciendo los materiales con las organizaciones de base y generando una red de difusión rural. Otra propuesta fue la de la productora Nicobis, a cargo de Alfredo Ovando y Liliana de la Quintana que, aunque comenzó haciendo videos propagandísticos, utilizó los fondos recaudados para, posteriormente, introducirse en una línea de cine de denuncia social, rescate de la historia de los sectores populares y discusión de problemáticas políticas contemporáneas. Entre sus obras se cuentan: *Lucho, vives en el pueblo* (1983) sobre el asesinato de Luis Espinal, y *La marcha por la vida* (1986). Nicobis funciona actualmente como un centro de comunicación que desarrolla programas educativos, culturales y comunicacionales destinado a niños, buscando la promoción de la infancia, el dialogo intercultural y el

respeto a la democracia. Otro espacio de formación en La Paz fue el Centro de Integración de Medios de Comunicación Alternativa (CIMCA) que buscó capacitar en herramientas audiovisuales a miembros de distintas organizaciones sociales, hacia un acceso democrático a los medios y formas de comunicación alternativa.

En lo referente al video, el MNCVB (Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano) comienza a realizar actividades desde 1984: recuperando el espíritu solidario y el sentido social y militante del cine político del período previo, se centró en fomentar la realización y difusión de materiales audiovisuales alternativos, cercanos a las problemáticas populares y críticos en relación al manejo de la imagen. Se trató de una asociación creada por la iniciativa de jóvenes productores, realizadores y técnicos de cine, TV y video, que intentaba organizar e impulsar la producción bajo una perspectiva social y política comprometida, que revalorizara la cultura y los problemas nacionales frente a la extranjerización y alienación del campo audiovisual. Fue un movimiento que se propuso defender el ideario andino frente a la transnacionalización de la cultura y la hegemonía creciente de las empresas de televisión privada, en el marco de una ausencia completa de política estatal comunicacional. Tuvieron su propia publicación: la “Revista Imagen”. Entre sus miembros pueden nombrarse a: Raquel Romero, Iván Sanjinés, Francisco Cajías, Liliana de la Quintana, Gustavo Cardoso, Cecilia Quiroga, Patricia Quintanilla y Eduardo López Zavala, quien señaló respecto de la perspectiva de producción audiovisual del movimiento:

No es el soporte tecnológico, o la imaginación, audacia o talento del realizador que le da la riqueza a un producto: son los intercambios, es el hecho de que la comunicación precede a la realización, se desata un proceso de comunicación en el que es posible establecer un video proceso, un video que incorpore y se incorpore en el desate de fuerzas sociales, en el estallido de procesos culturales y se constituya en parte de estos procesos (...) Se trata de que estos procesos fortalezcan las identidades sociales, las diferencias, lo otro (...) intercambios y conflictos en los cuales se animan procesos de autodeterminación de las propias identidades (1990: 15).

Bajo la coordinación general de Iván Sanjinés (hijo de Jorge Sanjinés), en 1989 se crea el CEFREC (Centro de Formación y Realización Cinematográfica), que centrará su actividad en la formación, promoción y difusión de proyectos y materiales audiovisuales primero mineros y luego indígenas y de sectores populares. Especialmente orientado a organizaciones de base y comunidades, desarrolla talleres y actividades relativas a la comunicación social, el uso de tecnologías de la información y la creación de espacios integrales de conocimiento, a partir del respeto a cosmovisiones propias. EL CEFREC estimula una *práctica integral* de video indígena que incluye la producción, distribución y exhibición de los materiales de forma independiente,



autogestiva y alternativa, e incluye un consumo cultural diferenciado. Las tres áreas temáticas principales son la preservación de ritos, idiomas y prácticas culturales. El videasta responsable cumple un rol específico: rol que es social, político-representativo e ideológico, responde y debe dar cuenta a su comunidad, puesto que representa el pensamiento y mirada colectiva.

Desde 1996 establece un convenio de trabajo con organizaciones nacionales: CSUTCB, CSCIB (Confederación Sindical de Comunidades Interculturales de Bolivia), CIDOB (Confederación de Pueblos Indígenas de Bolivia), CNMCIQB (Confederación Nacional de Mujeres Campesinas Indígenas Originarias Bartolina Sisa) y la CONAMAQ (Consejo Nacional de Ayllus y Markas del Kollasuyo). También se articula con la CAIB (Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia). A nivel local, el CEFREC ha colaborado intensamente en el desarrollo y consolidación del Sistema Plurinacional de Comunicación Indígena Originario Campesino Intercultural, y a nivel regional se enlaza orgánicamente con la tarea realizada en otros países vecinos cuyo punto de referencia es el CLACPI (Consejo Latinoamericano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas).<sup>107</sup>

Algunos caracteres de la cuarta fase son:

- Democratización de los medios de producción simbólica.
- Espectadores y productores culturales pertenecen, en buena parte de las experiencias descritas, a sectores populares.
- Consolidación profesional de algunos grupos.
- Articulación con organizaciones sindicales, educativas y culturales.
- Financiamiento heterogéneo: externo y por autogestión.
- Se priorizan tópicos ligados a la identidad cultural, la memoria compartida y la historia social del país, haciendo visibles motivos, lenguas y narrativas de la cultura popular urbana, mestiza e indígena.
- Aparición de pluralidad de “pequeñas voces-presencias” —mujeres, niños, jóvenes, ancianos, indígenas, desocupados, etc.—, tanto en la instancia de producción, como a nivel diegético.

---

<sup>107</sup> Paralelamente, bajo idénticas aspiraciones, en otros países latinoamericanos se fue dando una dinámica de desarrollo de video indígena, creándose redes de intercambio y apoyo, ensanchando el bagaje instrumental y formativo, y el horizonte de lucha a partir de la socialización de estrategias y vivencias contrahegemónicas. Ver otras referencias latinoamericanas en Alfonso Gumucio Dagrón (2012).

### 3. Tercer mapa: modulaciones, permanencias, variaciones y cambios

En este último apartado, quisiéramos elaborar nuestro tercer mapa que, a manera de síntesis, nos permitirá trazar variantes y modulaciones dentro de la *tendencia de producción cultural de horizonte político*: se trata de dejar planteadas coincidencias y divergencias, continuidades y cambios en relación a aspectos éticos, estéticos y políticos entre las distintas experiencias de trabajo que hemos mencionado a lo largo de las cuatro fases de desarrollo de la *tendencia* en su respectivo marco histórico-cultural local.

Indiquemos primero los rasgos principales de la *tendencia de producción cultural de horizonte político* que, en tanto permanencias, hilan el devenir histórico de los distintos grupos e individualidades estudiadas:

- El *sentido de la producción estética e intelectual* no es comercial, es decir no tiene por motivación el rédito económico-financiero, sino que apunta a la intervención en el espacio social hacia una transformación progresista de la realidad circundante. La vocación crítica y la voluntad de cambio se traducen en la búsqueda de disrupción reflexiva, descolonizadora en el hacer/decir/disfrutar —tanto del espectador, como del propio agente cultural—. Las producciones intentan el develamiento de realidades ocultas o escamoteadas: la comprensión sirve para la transformación, la socialización de bienes culturales hacia nuevas formas de consumo y apreciación estética.
- La selección de *textos* —cuando el grupo no los crea por sí mismo—, *temas o preguntas a plantear en las obras*, así como las formas estéticas y retóricas para hacerlo, brotan de las problemáticas del presente o del pasado reciente, y del contexto socio-cultural; mientras que el sujeto social privilegiado para la representación es casi siempre colectivo. La producción de películas, videos, obras, textos, puestas en escena e intervenciones urbanas y educativas, configuran formas de respuesta histórica a cuestiones locales o a lo sumo regionales, que son formuladas luego de una investigación del fenómeno abordado y/o la discusión colectiva sobre sus aspectos ideológico-políticos.
- En líneas generales se trata de mantener un tipo de organización interna autogestiva, con el máximo de independencia posible, sin condicionamientos de organismos externos. Si existe algún tipo de pertenencia a una estructura institucional estatal (que se evita), se mantiene un margen considerable de capacidad crítica al orden hegemónico. La autonomía es un valor importante

tanto para las individualidades como para los grupos, en los que además se pondera el respeto mutuo, la deliberación y la horizontalidad en la toma de decisiones. Todo esto implica lógicas de negociación político-institucional muy complejas y no exentas de contradicciones, así como formas de financiamiento diversas que van desde el endeudamiento personal y la subvención estatal, a convenios con ONGs y organismos internacionales, y sus variadas combinatorias.

- El modelo privilegiado de producción es la creación colectiva, con fuerte influencia del cine político y testimonial latinoamericano, el teatro épico, el político, el comunitario. Sin privilegio exclusivo de la palabra escrita o verbal, ni la figura del autor o el director, se destaca la relevancia expresiva del cuerpo, la fiesta popular, la danza y la música tradicionales, el rol creativo y productivo del actor, y la formación disciplinar entre pares.
- Los circuitos de difusión cultural son de tipo alternativo, y en caso de gobiernos dictatoriales, clandestinos y opositores. No se excluyen intercambios con instituciones ligadas a la cultura y la educación que ofrecen sus espacios físicos para la presentación de films y puestas. En el caso de la producción escrita, se realiza en medios progresistas ligados a la izquierda nacional, resistiendo la censura y la autocensura.
- Se prioriza el acercamiento a los sectores populares mayoritarios, urbanos y campesinos —obreros, mineros, desocupados, indígenas y movimientos sociales—, promoviendo un intercambio directo con los espectadores. Es frecuente la instancia de debate o foro post función teatral o exhibición fílmica. La perspectiva que programáticamente guía la práctica es “antipaternalista”, fomentando la construcción de un espectador-lector lúcido, comprometido, lúdico y conmovido.
- Quienes llevan adelante estas propuestas pueden ser pensados como gestores culturales en un sentido amplio e integral del término dado que, no sólo se dedican a la praxis específica y disciplinar, sino que además se vuelcan a la enseñanza, la elaboración teórica y reflexiva del medio en el que se inscriben, y la promoción de ámbitos de intercambio y debate (revistas, foros, encuentros, redes, cineclubs, libros colectivos, etc.).

Ahora bien, así como existe en el tiempo este suelo de permanencias entre los grupos que constituyen la *tendencia*, también existen rasgos diferenciadores. A modo de conceptualización de los mismos, proponemos dos modulaciones básicas que atañen tanto a la dimensión discursiva de los textos estéticos (narrativas) como al estilo de práctica cultural de cineastas y teatristas (praxis). Se trata de modelos o esquemas generales que permiten pensar el movimiento de cambios internos en la *tendencia* que va en paralelo a una serie de transformaciones socio-políticas y culturales de la serie histórica local.

Denominamos a la primera modulación *militante resistente*, dentro de la cual ubicamos al GU. Esta variante crece y se expande con la progresiva radicalización política del Cono Sur y de Bolivia: un momento fructífero donde se produce teatro en las universidades, barrios y centros de cultura, aparecen nuevas producciones dramáticas, escénicas y proyectos grupales, se reflexiona sobre la práctica latinoamericana, promueven encuentros, festivales, revistas, y se asumen públicamente posiciones intelectuales críticas frente a coyunturas políticas y sociales. Esta modulación se concreta fundamentalmente en la segunda fase histórica de la *tendencia* —radicalización—, con algunos remanentes en la tercera —incertidumbre transicional—.

En ella los relatos tienen un marcado tono de denuncia combativa y su horizonte de intervención política equivale a servir a la construcción de una sociedad nueva a través de la oposición al orden militar y el impulso del cambio revolucionario, de ahí la denominación *militante resistente*. La “revolución” se figura como verdad concluyente, guía y faro de las prácticas política y cultural, que se anclan en cierta perspectiva de pertenencia clasista. La retórica dominante es beligerante: se debate entre la defensiva y la ofensiva. A partir de un esquema binario, que opone amigos-enemigos, opresores-oprimidos, justo-injusto, correcto-incorrecto, liberación/libertad-dependencia, verdad-mentira, esta modulación reivindica desde la producción cultural, la lucha, la confrontación y la violencia como principios posibles de la práctica política. Este tipo de esquema da un conjunto de claves de lectura social y estética de gran claridad interpretativa: esa manera de mirar el mundo y expresarlo, ofrece pistas de orientación, pertenencia y ubicación social en el proceso histórico, bajo una cosmovisión muy definida y estricta cuya lógica antinómica suele traslucirse en el discurso verbal de las obras. Puesto que la liberación material y simbólica se concretaría a través de la lucha,

programáticamente las obras deben participar en esa tarea de cambio radical.<sup>108</sup> Por eso, algunos tópicos frecuentes fueron la búsqueda y defensa de una “auténtica” identidad histórica y cultural, y el examen crítico (e incluso a veces paródico) de las relaciones de poder. De ahí también la desmitificación de la historia oficial y la recuperación de figuras populares. El sujeto —productor y espectador— es visto en su carácter de actor político y, bajo esa perspectiva, se espera de él una acción (efecto) sobre la realidad. El sujeto social privilegiado para la representación es el héroe colectivo: una grupalidad organizada y heterogénea que crece en (auto) conciencia política e ideológica.

Entre la modulación *militante-resistente* y la siguiente existe una relación de transformación o reconversión estético-política que se inserta en y dialoga con un panorama más amplio de cambios —en las esferas privada, grupal y pública— tanto en la izquierda progresista local como mundial. Dichos cambios se sucedieron sobre todo en la década del ochenta: en nuestra periodización este momento de reconversión política se ubica en la tercera fase —incertidumbre transicional— y los primeros años de la cuarta fase —democratizadora—. La aparición de un nuevo núcleo de reflexión como la democracia, la valoración de ciertas instancias institucionales, y la reconsideración del autoritarismo, permitió releer la realidad bajo una clave distinta a la dicotomía “revolución o imperialismo”. La “libertad” fue valorada como motor de transformación política: ya sea en el plano individual como colectivo. Así, dentro y fuera del campo cultural, puede observarse la generalización de posiciones no violentas y de resistencia pacífica, organizadas en torno a la defensa de los DD.HH.:

En este panorama de crisis generalizada, la búsqueda de referentes simbólicos universales de la nacionalidad boliviana, nacidos del interactuar cotidiano y no de la manipulación estatal, proviene de la defensa de los DD.HH. Como respuesta a las detenciones ilegales, a la tortura, al exilio, al hambre y a la miseria, surgen grupos de familiares que luchan por la libertad de sus seres queridos. Por su apego a los intereses de la clase trabajadora, el grupo de mayor prestigio moral es éste del Comité de Amas de Casa. En efecto, dada la incapacidad de los partidos políticos para forjar un proyecto nacional totalizador, la construcción del orden simbólico queda alejada de las vías tradicionales de producción de significación (Sanjinés, 1992: 160).

Abandonando el paradigma dicotómico, hacia 1978 grupos teatrales, intelectuales como Luis Espinal y distintas organizaciones sociales apelaron a discursos y prácticas socio-culturales que, bajo una retórica contestataria, combinaban elementos de lo cotidiano —de alto tono emotivo e interpelación directa a la opinión pública— con

---

<sup>108</sup> Cabe aclarar un matiz dentro de esta variante: aquella que distingue entre radicalización “ideológica”, bajo la cual puede pensarse la mayoría de los grupos y actores de la segunda fase; y radicalización “política”, que en sentido estricto incluye la participación militar en organizaciones armadas, cuestión que sólo en algunos casos del ámbito cultural, ocurrió.

un encuadre que subrayaba la necesidad de recuperar garantías públicas y resistir la opresión dictatorial con solidaridad y dignidad. Si previamente el cuerpo humano era instrumento-arma de combate, ahora reaparecía como soporte de cohesión social y simbólica: sinergia de Vida. La expresión ritual y comunitaria más significativa al respecto, y que constituye un hito histórico, es la huelga de hambre liderada por Domitila Chugara y un grupo de mujeres esposas de mineros, a la que se unieron universitarios, intelectuales y el mismo Espinal, buscando la libertad irrestricta y el cese de la dictadura (entre otros puntos).<sup>109</sup> La huelga de hambre es parte de una “poética de la no violencia activa” (Vidal, 1986): esa poética comienza a configurarse e instalarse entre organizaciones sociales y grupos culturales que se siguen pensando dentro de la dinámica política como agentes activos y oposicionales al *status quo*, en una coyuntura donde lo principal es convocar a otros a un “espacio común” en el que la política ya no significa la búsqueda de un único resultado (Ollier, 2009).

Llamamos a la segunda modulación *intercultural humanitaria resiliente*, dentro de la cual ubicamos al grupo TA. Esta modulación aparece reinstaurada la democracia, en paralelo al desarrollo y diversificación de los movimientos sociales. El tipo de narrativa propuesta posee un notable sesgo culturalista que subraya la valía de las culturas populares e indígenas y la importancia del diálogo entre lo diferente, y no la mera yuxtaposición despolitizadora de lo “multi” cultural. Hace suyos planteamientos éticos ligados a la transformación y consolidación de la democracia participativa: por ello condena abiertamente cualquier forma de violencia y discriminación, y reivindica energicamente un “orden social en-común”, lo que no significa la dilución del conflicto. Las poéticas y las prácticas estéticas de esta modulación se apoyan en el valor de la solidaridad y el encuentro en/de lo diferente, entendido como parte del proceso de recomposición del tejido social: la política ya no es trinchera, sino recreación del espacio y la esfera pública. De ahí el término “resiliencia” (Dubatti, 2002; Suárez Ojeda, 2002, 2004) que alude a la capacidad de reparación y expansión del entramado colectivo en contextos económicos e institucionales adversos, al modo en que la cultura transforma en material productivo experiencias de dolor, escasez, escepticismo y violencia, resignificándolas en un sentido potenciador de la Vida-en-común.

---

<sup>109</sup> Javier Sanjinés advierte que en la huelga: “(...) se da un uso expresivo, casi teatral, a la materialidad corporal, para celebrar la vida y mostrar que cuerpos inermes, no violentos, pueden usar su debilidad para desafiar y castigar moral y espiritualmente a los responsables de la fragmentación social” (Sanjinés 1992: 161).

En la modulación *intercultural humanitaria resiliente* la vocación crítica permanece pero sin verdades unitarias excluyentes: la cultura es propulsora de nuevos aprendizajes, socialidades y comunicación interpersonal, pues se entiende que lo público encuentra en la cultura una forma de realización democratizadora. Sobresale la intención por construir horizontes comunes desde la defensa de la Vida y los DD.HH. El sujeto (productor y espectador) es visto en su carácter intercultural y como portador de conciencia humanitaria: se espera de él un hacer solidario. Precisamente, después de haber sufrido la imposición del silencio, la producción estética resalta la necesidad no sólo de *hablar* —distinto—, sino también de *escuchar* —y valorar la voz del Otro—. De ahí la emergencia de discursividades que interconecten universos culturales diversos y ponderen el “bien común”, proponiendo implícita o explícitamente una ética social alternativa a la hegemónica del consumismo y el pasatismo: la re-fundación de la conciencia social, la afirmación de la cultura y la solidaridad funcionan como el contrapeso a la vulnerabilidad y la corrupción. El sujeto social privilegiado para la representación puede definirse como una subjetividad histórica: responde a una constelación social y colectiva, pero exponiendo además rasgos singulares.

Los mapas construídos en este primer capítulo son la base fundamental para ubicar, *situar* los territorios específicos que ha creado el devenir creativo del GU y TA respectivamente. Sin ellos, el estudio histórico de ambas trayectorias —que desarrollaremos en el próximo capítulo— quedaría incompleto, descontextualizado, seriamente comprometido y, de alguna manera, menoscabado. Insistimos: sólo en relación a una historia socio-política local y regional, y en estrecho vínculo con la historia de otras experiencias de producción cultural que forman la *tendencia*, es posible comprender de forma integral el valor de nuestros objetos.

En los cuatro capítulos siguientes, desarrollaremos el estudio puntual y pormenorizado de los dos colectivos, así como su puesta en relación a partir de una mirada comparada.

## CAPITULO II

“Senderos, huellas y testimonios de dos grupos e intelectuales:  
Grupo Ukamau-Jorge Sanjinés y Teatro de los Andes-César Brie”

### **Introducción**

Tal como venimos sosteniendo, tanto la obra del Grupo Ukamau liderado por Jorge Sanjinés como la de Teatro de Andes dirigido por César Brie, representan dos exponentes dentro de la *tendencia de producción cultural de horizonte político* que en Bolivia se ha desarrollado a lo largo de las cuatro fases descritas en el primer capítulo. Apoyados en los mapas anteriormente diseñados —el histórico social, los disciplinares (cine y teatro), el de la tendencia y sus dos modulaciones— daremos cuenta de una nueva cartografía: el sendero particular que configuró cada grupo. Describiremos su itinerario histórico observando la aparición de algunos de los caracteres propios de cada modulación de la tendencia, detectando a su vez en ese panorama diacrónico distintas fases de producción y la recurrencia de tópicos como: identidad boliviana/latinoamericana, memoria histórica y memoria popular, sociedad y cultura, política y cultura, estética y ética, intervención política y DD.HH.

Pero además este capítulo estudia las figuras de Sanjinés y Brie en tanto intelectuales. Sea de modo individual como en representación del grupo, cada director no sólo cuenta con una prolífica producción estética sino también con una serie de prácticas reflexivas y teóricas desarrolladas en distintos soportes y medios desde artículos de revista, editoriales, ensayos breves y entrevistas, hasta programas de mano, conferencias y poemas. Ambos han dedicado tiempo y esfuerzos considerables a una consistente tarea de sistematización y comunicación escrita de su pensamiento, praxis y metodologías artísticas. Lo han hecho considerándose a sí mismos como intelectuales: creadores, poetas y pensadores de su propio quehacer cultural, situados en determinado contexto histórico y político con el que permanentemente dialogaron y hacia el cual se pronunciaron. Por ello, y debido a la riqueza de su pensamiento, la segunda parte de este capítulo se propone, tras presentar el andamiaje teórico desde el cual estudiaremos su rol como intelectuales, abordar las reflexiones en torno de algunos de los tópicos o tensiones recurrentes que señalamos en el párrafo anterior.



## 1. Itinerario histórico del Grupo Ukamau y Jorge Sanjinés

Tanto en la filmografía como en el pensamiento ensayístico de Jorge Sanjinés y el grupo es posible detectar tres períodos de producción: “exploratorio defensivo” (1960-1967), cuando difunde el cine documental de Ruiz en ciclos itinerantes y realiza sus primeros trabajos buscando una temática propia (el registro y descripción de la miseria boliviana); “ofensivo” (1968-1985), cuando se define por una práctica cinematográfica militante; y “alegórico” (1985-2012), donde hay un mayor grado de elaboración sobre el problema de la identidad cultural nacional, y están presentes ciertos rasgos autoreflexivos.

### 1.1 Período exploratorio defensivo

Desde principios de la década del sesenta, Sanjinés desarrolló un proceso de crecimiento integral que incluyó una dimensión técnica, una política y otra étnico-cultural. Mientras iba adquiriendo experiencia en el manejo de elementos narrativos y tecnológicos del dispositivo fílmico (praxis), profundizaba sus lecturas y conocimientos políticos, sobre todo a partir de los planteos de René Zavaleta Mercado. Así logró expandir su mirada sobre el diverso y complejo paisaje cultural del país al que *re-descubrió* e intentó “defender” del avasallamiento simbólico y cultural. De hecho aprendió a hablar en quechua y aymara, mientras se introducía en las cosmovisiones tradicionales.

En este período de formación y ensayo, experimentación estética y política, a través de la realización de películas y su revisión autocrítica, el grupo y su director producen una convergencia heterodoxa entre un tipo de análisis marxista (de clase) con contenidos étnicos. Así: “La primera interpretación de la realidad boliviana identificada con un análisis de las diferencias raciales, deja paso a la presencia de dos elementos primordiales: el enemigo identificado con el imperialismo y la apreciación de lo indígena como parte de un conjunto de clases sociales en pugna” (Mesa, 1985: 80).<sup>110</sup>

Jorge Sanjinés hizo sus estudios de filosofía en Bolivia, en la Universidad Mayor de San Andrés, entre 1955 y 1957, trasladándose luego a Chile y continuando su formación en la Universidad Católica. Entre 1957 y 1958, tomó algunos cursos de cine

---

<sup>110</sup> En este primer período de su trayectoria se producen las películas *Sueños y Realidades*, *Un día Paulino*, *Revolución*, *Aysa* y *Ukamau*. La tesis abordará *Revolución* y *Ukamau* dado que los otros son trabajos por encargo. Aunque el grupo aún no lleva su nombre, los films considerados responden a las intenciones y presupuestos estéticos y políticos propios de sus realizadores: configuran los primeros pasos de un largo camino de producción audiovisual.

en el Instituto Fílmico y luego volvió a su país. A poco de su retorno, conoció y comenzó a trabajar con Oscar Soria en el Centro Audiovisual de la USAID, en un programa conjunto con el Ministerio de Educación de Bolivia. Según Gumucio Dagrón (1982), Soria difundía programas audiovisuales en las minas y Sanjinés estaba encargado de la sección de fotografía. Ambos formaron “Kollasuyo Films” que más tarde se convertiría en el “Grupo Ukamau”, y trabajarán juntos desde comienzos de los sesenta hasta el período del exilio y la fractura del grupo.

Entusiasmado por los cambios producidos en el país a raíz del proyecto mnrreísta, Sanjinés realizó *Sueños y realidades* (1961) para promocionar la lotería Nacional y *Un día Paulino* (1962) en torno a la difusión del plan decenal de desarrollo que Paz Estenssoro impulsaba. Ambos documentales por encargo se insertan, según la perspectiva de Carlos Mesa, “en la ruta de una continuación en la tradición ideológica y narrativa del ICB” (1985: 77): esto es películas semidocumentales, con un narrador extradiegético en *over* que da cuenta de forma optimista del cambio modernizador impulsado por el gobierno revolucionario, en un tipo de representación bastante idealizada y no demasiado crítica.

Sin embargo, esta perspectiva iría virando hacia las ideas de izquierda. *Revolución* (1963) marca el puntapié inicial de un camino de búsqueda no sólo de una forma estética potente y políticamente transformadora, sino del encuentro con uno de los sectores privilegiados en sus films: los grupos marginales de las periferias urbanas. A lo largo de dos años, entre 1962 y 1963, Sanjinés, Soria y Rada elaboraron este cortometraje documental en 16 mm. sustrayendo material virgen de producciones auspiciadas. Durante mucho tiempo el material filmado quedó guardado y, luego, Sanjinés comenzó a ordenarlo y montarlo en Buenos Aires mientras revelaba un trabajo por encargo de la Lotería Nacional. El film no pudo ser difundido oficialmente en Bolivia: “Paz Estenssoro, que había pedido ver la película personalmente, encontró que los uniformes de los hombres de su guardia se parecían demasiado a los de las tropas represivas que se mostraban en la pantalla. No autorizó su salida. Proyectamos *Revolución* clandestinamente a los obreros y a los mineros” (Sanjinés, 1979d: 11). José Sánchez (1999) señala que el film fue mostrado en función privada en casa de Franklin Anaya a un grupo de amigos de Sanjinés entre los que se encontraba Sergio Almaráz, miembro del MNR, quien promovió el film consiguiendo que lo viera el presidente. Paz Estenssoro habría señalado que era un buen film, pero peligroso. Sánchez considera que la “peligrosidad” del film estaba en estrecha relación con la inestabilidad que ya

evidenciaba el gobierno del MNR y las posibles consecuencias de agitación política que podría provocar para su gestión la difusión masiva del film (80). Efectivamente, en noviembre de 1964 René Barrientos Ortuño tomó el poder mediante un golpe de Estado desplazando al MNR, con lo cual la película continuó difundiendo de forma independiente y también en festivales, en los que obtuvo el premio “Joris Ivens” en el Festival de Leipzig en 1964, el Premio especial en el Festival de Viña del Mar en 1967 y el Primer Premio en el Festival de Mérida en 1968.<sup>111</sup>

Será el propio Barrientos quien convoque en 1965 a Sanjinés, Soria y Rada a trabajar en el Instituto Cinematográfico Boliviano, organismo estatal de producción y difusión cinematográfica creado en 1953. Habiendo cerrado transitoriamente el Instituto apenas tomó el poder, Barrientos decidió reabrirlo y poner al frente a Sanjinés, después de haberle ofrecido ese puesto a otro joven también vinculado a la producción fílmica: Gonzalo Sánchez de Lozada, quien luego fue dos veces presidente de Bolivia (1993-1997; y 2002-2003) y de cuyo último período salió bochornosamente empujado por la movilización de los movimientos sociales frente a la posible privatización de recursos naturales.

Al frente del ICB, con *Aysa* (1965) se da el primer contacto con el universo minero y, como en el film anterior, vuelve a optarse por la imagen y no ya por el exclusivo y sobrecargado discurso *over*, tan utilizado por el documentalismo boliviano institucional y también por Ruiz.<sup>112</sup> Si bien la dimensión política en este cortometraje es menos explícita que en *Revolución*, se observa ya una mirada crítica que poco a poco se va articulando. Aunque se trata del drama individual de un minero empobrecido que muere en un derrumbe, es patente el acercamiento al universo de los trabajadores y sus lamentables condiciones laborales. Gumucio Dagrón sostiene que la decisión de tomar un personaje individual e independiente para aludir a la problemática de los trabajadores tiene que ver con un contexto altamente conflictivo: “El momento no era propicio para hacer algo más comprometido: en mayo y septiembre de 1965 los centros mineros

---

<sup>111</sup> Mariano Mestman (2010b) explica las formas alternativas de difusión con las que contó tempranamente el GU para la exhibición de sus materiales. Por ejemplo *Revolución* fue parte de un circuito de proyección alternativo que en Argentina fue llevado adelante inicialmente por el grupo “Cine Liberación”, y que exhibía entre otros films a: *Now* (Santiago Alvarez, 1965), *Las cosas ciertas* (Gerardo Vallejo, 1965), *Tire dié* (Fernando Birri, 1958), *Maioría absoluta* (León Hirzsmán, 1964), y *El cielo y la tierra* (Joris Ivens, 1965).

<sup>112</sup> Género muy querido por Sanjinés, el cortometraje, le empujó y desafió a una gran capacidad de síntesis. En relación a *Aysa*, en un breve texto titulado “Sobre el cortometraje” señaló que luego de tener lista la mezcla, comprendió que el comienzo de la película era lo que hasta allí era su final “¡Y aquello fue algo espantoso para el editor que con ojos azorados me vio cortar la película en el óptico, montarla al revés en pleno negativo!” (1999b: 33).

fueron invadidos por el ejército y se produjeron las masacres que el propio Sanjinés describirá años más tarde en un largometraje. Por esa situación política de represión, la película prácticamente no se vio en Bolivia entonces y tampoco más tarde” (Dagrón, 1982: 223). Probablemente por la misma razón, en el film no hay un acercamiento sistemático a las organizaciones sindicales ni en términos de asociación orgánica ni en lo que respecta a una representación de las formas de lucha minera.

Para esta película, el grupo eligió trabajar con actores naturales priorizando la impresión de verosimilitud y realidad documental; años más tarde se dará el pasaje a los actores históricos que recrean su propia experiencia vital. Se contó además con la participación del músico y compositor Alberto Villalpando, quien venía de estudiar y trabajar en Buenos Aires, Argentina, y con esta película tuvo su primera experiencia en el campo cinematográfico. En una entrevista con José Sánchez (1999), Villalpando comentó que, tras haber visto el film de Kaneto Shindo *La isla desnuda* (1960), sugirió a Sanjinés un tratamiento del tema minero casi sin textos verbales y utilizando música de vanguardia, planteo que el director consideró acertado.

Luego de esas experiencias de aprendizaje, Sanjinés realizó el largometraje *Ukamau* (1966),<sup>113</sup> su primera inmersión en el mundo campesino. Gracias a la insistencia de la prensa, *Ukamau* pudo eludir las presiones del gobierno y ser difundida con éxito por todo el país. De hecho según recordó el director:

(...) el entonces copresidente Ovando hizo declaraciones elogiosas, innegablemente presionado por la calurosa acogida del público asistente, que comprometió la voz oficial; y a pesar de que el ministro secretario, al tiempo que felicitaba, delante de los periodistas, a los realizadores, les decía entre dientes: “¡Esto es una traición!”, la película se exhibió simultáneamente en varias ciudades de Bolivia y estuvo en La Paz nueve semanas (...) Más tarde se hicieron destruir las copias existentes, pero ya más de trescientas mil personas habían visto *Ukamau* (1980b: 19).

Consagrada en el Festival de Locarno con el Premio Flaherty, Mención de Honor en los VII Encuentros Internacionales del Cine para la Juventud (París 1967), premio a Grandes Directores Jóvenes y Premio de la crítica en el Festival de Cannes (1967), y primer premio en el Primer Festival Latinoamericano de Mérida 1968, esta película significó el reconocimiento del cine boliviano y del grupo en el contexto internacional. Pero en el ámbito local su planteo disgustó sobremanera a las autoridades de las que dependía el ICB (organismo en el que la película había sido producida) que no vieron con buenos ojos que un “indio” que busca justicia y dignidad a través de la violencia y la rebeldía, representara el rostro boliviano. Según Jorge Sanjinés (1979), la

---

<sup>113</sup> Estrenada el 17 de junio de 1966.

película contó con el apoyo del público mestizo y blanco sólo después de haber sido laureada por la prensa europea, aduciendo que un film hablado en aymara y que versara exclusivamente sobre “indios” carecía de todo interés.

Para *Ukamau*, Sanjinés volvió a trabajar con Villalpando, quien no quedó del todo conforme con el resultado final pues, según su perspectiva, debido a los varios montajes de la banda imagen, la banda sonido también fue recortada sin llegar siempre a una buena combinación entre ambas, sumado al hecho de que la mezcla, realizada en Buenos Aires, tampoco le satisfizo: “En el film el resultado es que la música es muy fuerte. Eso es malo, no hay sutilezas en el sonido (...) durante la filmación de *Ukamau* esperé tener algunas referencias, expectativas del lado de Jorge Sanjinés. Como él no me las daba con claridad, hice ciertas cosas con vacilación y con duda” (Villalpando en Sánchez, 1999: 156-157).<sup>114</sup> Según Sofía Kenny: “Para concretar el film se vendió una cámara casi nueva del ICB y se compraron equipos mas livianos y económicos. Ésta fue la única manera que encontraron de financiarlo ya que el Estado sólo aportaba los sueldos y la materia prima. El ICB, que se había dedicado únicamente a la producción de películas de propaganda del gobierno, a partir de la dirección de Jorge Sanjinés, vio modificada esta función” (2009: 107).

Poco después del estreno, el grupo fue convocado por las autoridades del Instituto que plantearon ejercer un mayor control sobre lo producido a la vez que encomendaron un trabajo sobre Simón Patiño<sup>115</sup> —este sí era un buen rostro representativo para el país—. Pero mientras el grupo quería hacerlo desde la perspectiva crítica del político y filósofo Augusto Céspedes —con referencias a su novela *Metal del diablo* (1946)—, desde el ministerio se buscaba un film que exaltara la vida del empresario y, a través de su figura, la “prosperidad del país”. Esa discrepancia aceleró el proceso de salida del Instituto de todo el grupo que además fué acusado de malversación de fondos públicos, imputaciones falsas que sin embargo fueron el argumento central del despido del ICB. Gonzalo López Muñoz, director de Informaciones del gobierno, fue quien firmó las cesantías y Nicanor Jordán quedó a cargo del Instituto. Vale la pena recordar que, tres años después, en marzo de 1969, el Ministerio de Cultura informó en un comunicado de prensa que el derecho de propiedad sobre el film era del Estado y que, dado que las funciones de exhibición debían tener

---

<sup>114</sup> Todas las citas en castellano correspondientes al libro de José Sánchez “The Art and politics of Bolivian Cinema”, son traducciones nuestras.

<sup>115</sup> Patiño fue un magnate de la minería del estaño. Junto a Mauricio Hoschild y Carlos Víctor Aramayo, fue conocido como el “barón del estaño”. Ver referencias en el capítulo I.

por objetivo la recaudación de fondos para la concreción de la futura Cinemateca Boliviana, la Dirección de Informaciones de la Presidencia, a requerimiento fiscal, estaba en todo derecho de secuestrar el material debido que estaba siendo utilizado con “fines comerciales”.

De esta forma, el GU comienza a desarrollar sus actividades de modo independiente y autogestivo, incluso a costa de deudas personales, dando lugar al segundo momento de producción. Sanjinés ha considerado que el gran valor de *Ukamau* fue terminar con los miedos del grupo y cerrar un primer ciclo de trabajo: “Ukamau fue para nosotros la confirmación de que sabíamos cómo hacer películas” (Sanjinés en Sánchez, 1999: 100). Posteriormente, el contacto vital con las comunidades, la distribución y exhibición clandestina, entre otros factores, permitieron al grupo desaprender paradigmas y esquemas de percepción y comprensión del mundo para incorporar, gradual y dificultosamente, elementos de la lógica andina que enriquecieron su enfoque analítico y creativo. Ese proceso va dejando paso, como señalara Carlos Mesa, a dos elementos esenciales que consideramos se desplegarán intensivamente en el segundo momento de producción: por un lado la identificación del enemigo con el imperialismo, y por otro la percepción de que la dimensión simbólica y cultural de los pueblos indígenas es parte de la lucha de clases.

## 1.2. *Período ofensivo*

El segundo período de la producción se caracteriza por una explícita intencionalidad “ofensiva”, de denuncia social e histórica, desenmascaramiento de la violencia imperialista y combate contra ella explicándola: el grupo postula al cine como arma de combate, un medio de reflexión por el cual el pueblo puede recordar sus experiencias de lucha en función de su emancipación.<sup>116</sup> Se trata de un momento en el que la política se convirtió en una región que dotaba de sentido a prácticas y representaciones (Terán, 1991); y en el que poco a poco se naturalizó la violencia como estrategia para la toma del poder. Obviamente, los films se orientaron hacia las clases subalternas quienes eran las destinatarias principales para una toma de conciencia política y revolucionaria. En una entrevista con José Sánchez, Oscar Soria señaló:

Sin demasiados conocimientos, ni demasiada meditación, ni cultura de filmación, a pesar de todo, hicimos un cine que era necesario— un tipo de práctica cinematográfica que estaba sobre el horizonte y que finalmente afirmó su base teórica porque respondió a la realidad de

---

<sup>116</sup> Los caracteres desarrollados en este momento de la producción del grupo coinciden con los descritos en relación a la modulación militante-resistente.

América Latina– (...) el Nuevo Cine Latinoamericano es una respuesta a las realidades de América Latina, nuestros países están buscando su identidad, sus valores, la defensa de sus recursos y la descripción de su propia realidad (...) ha creado, en muy pocos años, una conciencia latinoamericana y ésta nos ha unificado. Las iniciativas que aparecieron emergían alrededor de nuestra propia verdad (Soria en Sánchez, 1999: 71-72).

Carlos Mesa señala que el film bisagra del GU es *El coraje del pueblo* (1971), abriendo con este trabajo dos grandes vías de desarrollo estético-político en el cine local: una “posible” representada por Antonio Eguino, y otra radicalizada revolucionaria, encarnada por Sanjinés, quien no estrena aquel film en Bolivia pues debe exiliarse (durante casi diez años). Sin embargo creemos que el proceso de radicalización política, y por ende la fase ofensiva de la producción del grupo, comienza con *Yawar Mallku* (1969). Para sostener esta afirmación consideramos significativos varios elementos. Recién con la producción y difusión de *Yawar...*, el grupo se vuelve enteramente autogestivo y, sin dependencia institucional alguna o condicionamiento ideológico, coherente con el objetivo político que ya se había trazado en su trabajo anterior. No es menor que con este film el equipo logre una formación estable (Sanjinés a cargo de dirección y montaje, Soria en guión, Ricardo Rada en producción, Antonio Eguino en fotografía)<sup>117</sup> y haga público su nombre —adquirido a partir de la iniciativa de las comunidades campesinas que, al verles llegar para las exhibiciones ambulantes, decían: “Ahí vienen los Ukamau”, en alusión a su primer largometraje—. Por último cabe destacar tanto el peso simbólico, político e ideológico que la figura de Ernesto Guevara cobró dentro del grupo —referente y ejemplo de militancia—, como el intercambio con otros cineastas de la región en pleno proceso de radicalización política desde el encuentro de Mérida ‘68.<sup>118</sup> Precisamente, y aludiendo a la importancia de *Yawar Mallku* (1969), Mariano Mestman advierte que:

(...) el clima del 68 (Mérida) —en tanto coyuntura de ebullición del documental regional en el marco más amplio de la radicalización de la década desde la revolución Cubana (1959)— venía a encontrar su expresión fílmica antiimperialista en esta denuncia de la esterilización de las mujeres campesinas por los misioneros norteamericanos y de modo alegórico en la esterilización cultural y económica de América Latina (Mestman, 2010: 32).

El período ofensivo que se inicia con *Yawar...* apunta entonces al desenmascaramiento y esclarecimiento de los mecanismos de opresión.<sup>119</sup> Aglutinando

---

<sup>117</sup> Durante un tiempo a esta formación “masculina” se sumaron: Danielle Caillet —esposa de Eguino— en fotografía fija y continuidad, Gladis de Rada —esposa de Rada— como asistente de producción, Consuelo Saavedra —primer esposa de Sanjinés— como asistente de dirección.

<sup>118</sup> Para un desarrollo mayor de estos temas remitimos a la tesis de la Dra. Silvana Flores editada bajo el nombre “El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental”, Buenos Aires, Imago Mundi, 2013.

<sup>119</sup> En Mérida, Sanjinés subrayó la importancia de la dimensión explicativa de los films, que de ese modo sí interesarían al pueblo —que vive la miseria y no necesita que se la describan— (Sanjinés, 1988: 99).

obras que responden a contextos socio-históricos distintos, es posible distinguir en el período tres fases: la primera, “boliviana”, entre 1968 y 1971 cuando, con la formación original, el grupo realiza tres películas en el país (*Yawar Mallku*, *Los caminos de la muerte* y *El coraje del pueblo*); la segunda, “del exilio”, se extiende hasta 1979 entre Perú y Ecuador con una nueva organización del equipo produciendo dos películas (*El enemigo principal* y *¡Fuera de aquí!*); la tercera, “democrática”, entre 1979 y 1985 se despliega desde su retorno a Bolivia, cuando participa del proceso de transición democrática, hasta la modificación de su propuesta político-militante ante la evidente derrota del horizonte revolucionario y la instalación del modelo neoliberal en 1985 produciendo el único documental del grupo (*Las banderas del amanecer*).

- Fase boliviana

Con argumento de Oscar Soria y dirección de Jorge Sanjinés en julio de 1969 el grupo estrena *Yawar Mallku*, que en quechua significa “Sangre de Cóndor”. En este caso, la contextualización del drama de los protagonistas es mucho más contundente que en los trabajos anteriores, debido a que se historiza la serie individual y se muestra su estrecha relación con el marco social.

La película comenzó a prepararse poco después de la muerte “accidental” del presidente Gral. René Barrientos Ortuño ocurrida en abril de 1969, mientras su vicepresidente Adolfo Luis Siles Salinas ejercía la presidencia constitucional. En algunos reportajes Sanjinés comentó la urgencia por hacer la película en tiempos de transición, debido a la inestabilidad política y un probable giro hacia la derecha del gobierno de turno.<sup>120</sup> Aunque las posibilidades económicas reales de concretar esa “urgente” tarea eran exiguas, la solidaridad terminó por hacer posible la reunión del dinero suficiente para el proyecto. En una entrevista realizada en 1969 y publicada años después, Oscar Soria recordó: “Muchos amigos contribuyeron a la financiación (...) la Confederación Médica Boliviana dio los primeros aportes. Y luego otras entidades y amigos nos ayudaron (...) El grupo de médicos, por ejemplo, decidió que todos los aportes fueran asimilados a los gastos sin devolución por parte de los realizadores” (Soria en Frías, 1979: 85-86). Incluso algunos desconocidos al grupo, gracias a la información de la prensa, colaboraron con pequeñas sumas de dinero, mientras Soria empeñó su casa y cada miembro de Ukamau puso dinero de sus ahorros personales. En

---

<sup>120</sup> Efectivamente Siles Salinas fue derrocado en septiembre del mismo año por Alfredo Ovando Candia.



aquel momento Sanjinés observó entusiastamente que en esta forma solidaria y cooperativa de producir un film habría una poderosa clave de financiamiento de nuevas películas, apelando a sindicatos y organizaciones estudiantiles: “Utilizamos incluso a la prensa reaccionaria, que publicó fotografías de los campesinos tocando sus instrumentos, con la apariencia de una película folclorista. Esa prensa una vez que vio la película no escribió más, y un editorialista nos llamó apátridas, denigradores del país” (Sanjinés en Frías, 1979: 87). La difusión de este trabajo generó que muchas comunidades indígenas rechazaran la intervención de los Cuerpos de Paz, se crearan comisiones de investigación en el Senado y la Universidad Mayor de San Andrés (La Paz) y que, más adelante, durante el gobierno progresista del Gral. Juan José Torres (1970-1971), investigaciones oficiales provocaran la salida del país de esos organismos norteamericanos.

Inicialmente su estreno en La Paz fue prohibido y la película censurada. Sin embargo el grupo movilizó a la prensa, organizaciones universitarias y público en general, y preparó una protesta en la ciudad en contra de la medida, que fue reprimida violentamente. Gumucio Dagrón (1984) cuenta que la prohibición se debía en buena medida a presiones de la Embajada Norteamericana, vía el Departamento de Espectáculos de la Alcaldía Municipal. Sin embargo, gracias a la presión del público, universidades, artistas e intelectuales la película recibió una publicidad inesperada que hizo posible el estreno en medio de un clima de enorme tensión. Cuando en agosto de 1969 el film se vio en Venecia y Sanjinés declaró que su película mostraba cómo el gobierno quería extinguir a los grupos indígenas, el semanario boliviano “Hoy” publicó una nota donde se calificaba al director de sicótico político y apátrida mentiroso, negando rotundamente los dichos de Sanjinés y subrayando el daño que provocaban al país. En otros medios como “Presencia”, muy por el contrario, se elogiaba tanto el film como la actitud de sus realizadores.

Si bien la película tuvo una buena recepción en las ciudades y logró comunicarse con una considerable cantidad de espectadores, especialmente de sectores medios; el grupo comprendió durante las exhibiciones en el campo que habían reproducido hábitos perceptivos y modelos de representación occidental, justamente cuando querían acercarse a los sectores indígenas. Sin embargo *Yawar...va* más allá que *Ukamau*. El deslizamiento de una problemática singular a una comunitaria, las formas de respuesta al conflicto social y la insistencia en la denuncia del aislamiento racista al que se ven reducidos los campesinos, resaltan un anclaje y fuerte compromiso del grupo hacia los

sectores indígenas. A su vez las autocríticas durante el rodaje y difusión del film,<sup>121</sup> clarificaron la necesidad ética y política de un ajuste al “defasaje” entre un lenguaje formal-expresivo, que reproduce patrones y matrices estéticas occidentales, y la vocación de combate contra la violencia imperialista.

A los efectos de mostrar cómo el escenario de producción cultural boliviana era muy pequeño y estaba plagado de colaboraciones a veces contradictorias y paradójicas, resulta pertinente recuperar el testimonio de Alberto Villalpando, encargado —nuevamente— de la composición musical de la película:

Yo encaré *Yawar Mallku* totalmente solo sin preguntar sobre los personajes ni nada (...) sin tomar ninguna pauta dada o no por Jorge (...) En 1968 los EE.UU. tenían un famoso proyecto, los “Cuerpos de Paz”, en Bolivia. A través de este programa, había un grupo de muy buenos músicos que armaron una orquesta en La Paz. El director de la orquesta, Gerald Brown, era también miembro de los “Cuerpos de Paz”. *Yawar Mallku* es un film en contra de los “Cuerpos de Paz”. El equipo de producción no tenía ningún dinero, y yo francamente no podía componer la música. Más allá de la política de los “Cuerpos de Paz”, esta gente eran excelentes músicos y muy buenos amigos míos. En ese momento yo trabajaba en el Ministerio de Cultura. Estaba encargado de la división de música, bajo la cual estaba la orquesta sinfónica. Para mí era un problema complicado. Tenía que escribir la música y grabarla con ellos, para un film fuertemente crítico con los “Cuerpos de Paz” (...) Fui a ver a Brown y él me dijo “Mira Alberto, estoy con los “Cuerpos de Paz” porque en EE.UU. hay tantos músicos que no puedo trabajar allí. Vine a Bolivia y estoy haciendo música aquí, y soy muy feliz. Para mí es suficiente si en los créditos del film se lee ‘Música, Alberto Villalpando; Orquesta Sinfónica Nacional, Director Gerald Brown’ y puedes olvidarte del resto (Villalpando en Sánchez, 1999: 157-158).

La película fue ganadora del Timón de Oro en la 30 Muestra Internacional de Arte Cinematográfico de Venecia en agosto de 1969; el Premio Georges Sadoul al Mejor Film Extranjero en 1969; el Gran Premio Espiga de Oro en la XV Semana Internacional de Cine de Valladolid en abril de 1970; el Primer Premio en el Festival Internacional de Cine de San Francisco EE.UU. en 1971, y fue seleccionada por la UNESCO como una de las 100 mejores películas del mundo en 1992. También se presentó en el Festival de Viña del Mar en 1969, y durante la década del setenta se exhibió en varios países latinoamericanos (Argentina, Cuba, Perú y Ecuador, entre otros). Cabe destacar que, junto con *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968), se constituyó en un pilar en materia de distribución alternativa.<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> Explicaremos en detalle estos episodios en el capítulo IV en ocasión del análisis fílmico.

<sup>122</sup> Mariano Mestman especifica algunos nombres de grupos o distribuidoras alternativas como: el Third World Cinema Group —que había tomado contacto con el material en San Francisco hacia 1971 gracias a la intervención de Walter Achúgar—, la distribuidora inglesa The Other Cinema de Londres, el C3M (Collettivo Cinema del Terzo Mondo) nucleado alrededor de Renzo Rossellini, la San Diego Cinematográfica (entre cuyos integrantes se encuentran Jorge Giannoni y Jorge Denti) y la organización Films de Liberación —dirigida por Pablo Frassens en Bélgica— (Mestman, 2010: 28-29).

Después del aprendizaje de esta película el grupo inició un nuevo proyecto: *Los caminos de la muerte*. En entrevista con José Sánchez, Antonio Eguino señaló respecto de esta película:

Gracias al éxito de *Yawar Mallku* nos encontrábamos en una situación financiera diferente. Teníamos un productor alemán que decidió ayudarnos económicamente para hacer *Viaje a la independencia por los caminos de la muerte*. Este proyecto comenzó en un modo diferente al anterior: teníamos un equipo que había sido traído desde Alemania, teníamos dinero para la producción. Con todo, ese film nunca fue terminado. Hay un sinnúmero de explicaciones por las cuales el film no fue completado, pero el hecho es que la mayoría de los negativos fueron dañados en un laboratorio alemán y no pudo ser terminada. Aparentemente Sanjinés perdió la fe en el proyecto, y prefirió trabajar en otro. La verdad es que el proyecto fue dejado incompleto, nunca fue terminado, aunque si hubiera sido hecho, podría haber sido un film fuerte, combativo (Eguino en Sánchez, 1999: 116-117).

Este inacabado film que daba cuenta de la instrumentación política de las fricciones entre comunidades minero-campesinas del norte de Potosí, se vio envuelto durante buena parte del rodaje en episodios confusos, que Sanjinés supuso y denunció en su momento como parte de un sabotaje. La película había sido preparada con mucho tiempo y esfuerzo, realizando encuestas y estudios de campo, que permitieron incluso el hallazgo de valiosa documentación sobre la injerencia de la embajada norteamericana en la rivalidad entre comunidades campesinas. Así explicó Jorge Sanjinés a la Revista *Cahiers du Cinema*<sup>123</sup> la historia que narraba la película:

A la época en que se remontan estos hechos, Bolivia estaba gobernada por Paz Estenssoro. En las zonas mineras se desarrollaba un sindicalismo muy avanzado y fuerte cuya figura mas representativa era Federico Escobar (...) Estaba prácticamente prohibido a los militares norteamericanos el penetrar en las zonas mineras. Las posibilidades de desarrollo de este proceso político preocupaban mucho a los norteamericanos. Hacían presión sobre el jefe del gobierno para que actuase, a fin de decapitar al movimiento (...) Los norteamericanos montaron entonces una maquinación, consistente en provocar una guerra entre los campesinos de dos clanes, después de haber entregado y provisto de armas a uno de estos grupos. Bajo el pretexto de pacificar la zona, hubieran podido así llevar al ejército cerca de las minas y finalmente tomarlas por asalto (Sanjinés 1979b, 13-14)

Hacia principios de la década del setenta, tras la mayúscula frustración de una película arruinada en el laboratorio, el grupo mostraba un serio desgaste y erosión interna, y no contaba con recursos sustantivos para iniciar una nueva película. Fue entonces cuando el uruguayo Walter Achúgar y el argentino Carlos “Cacho” Pallero convocaron a Sanjinés para filmar una película que sería parte de una serie que la italiana RAI (Radio Audizioni Italia, actualmente conocida como Radiotelevisione Italiana) iba a coproducir con ellos en varios países de América Latina dentro de un proyecto llamado “América Latina vista por sus cineastas”. Sanjinés reunió al grupo y

---

<sup>123</sup> La entrevista se tituló “Entrevista con Jorge Sanjinés”, y se publicó en la Revista *Cahiers du cinéma* N° 253, Octubre-Noviembre 1974. La misma fue traducida y publicada en la Revista Octubre N° 5, Enero 1979. Los datos bibliográficos corresponden a esta última publicación.

comenzaron a trabajar en su cuarto largometraje, la última película de esta formación y de la fase “boliviana”: *El coraje del pueblo* (1971). Filmada durante el gobierno del general Juan José Torres y montada en Italia en agosto de ese año sólo dos días antes del golpe de Estado del general Hugo Bánzer —con la subsiguiente avanzada represiva sobre la población—, fue la única de la serie en ser producida,<sup>124</sup> y mientras los derechos de la película fueron cedidos para su exhibición en Europa, se retuvieron para su exhibición en América Latina donde fue vista a partir de 1973 en Santiago de Chile, la UNAM Mexicana y Buenos Aires. Luego del montaje en Italia, Jorge Sanjinés no pudo regresar a Bolivia y debió exiliarse, por lo cual el film no fué estrenado en ese país hasta 1979 y su exhibición masiva fue en 1982.

Según Isabel Seguí Fuentes (2013), el primer contacto que Sanjinés tuvo con lo que luego sería la trama de la película, fue durante una visita que su madre y él hicieron al pueblo de Siglo XX poco después de la masacre de la “Noche de San Juan” en 1967,<sup>125</sup> cuando los vecinos contaron lo que había ocurrido. Sin embargo en varias entrevistas el director declaró que conocieron la experiencia de las masacres en Siglo XX haciendo la difusión itinerante y autogestiva del film *Yawar Mallku*. Ese contacto frecuente y próximo con campesinos y mineros les dio la idea de reconstruir la historia de la represión a la que históricamente habían estado sometidos. Así, cuando el grupo pudo materializar el acuerdo de producción con la RAI, Soria viajó a Siglo XX a documentar y entrevistar a líderes sindicales y de la organización de Amas de Casa, entre quienes se hallaba Domitila Chugara. Conocieron sobrevivientes de las masacres de 1942, 1965 y 1967, y comprendieron que era imposible realizar el film de un modo honesto sin la presencia de sus actores históricos.

La filmación pudo realizarse gracias al trabajo mancomunado con las organizaciones sindicales y la estrecha colaboración de los pobladores de Siglo XX, en un marco político cada vez más tenso —entre la asunción del poder de Torres, la constitución de la Asamblea Popular y la conspiración conservadora que da el golpe justo cuando se termina el rodaje—. Debido al golpe de Estado ejecutado por el Bánzer, el montaje se hizo en Italia:

---

<sup>124</sup> Las películas proyectadas de Mario Sábato, Raúl Ruiz, Joaquim Pedro de Andrade y Octavio Getino no pudieron ser realizadas o sólo se estrenaron al margen de la serie y años después como *El familiar* (1972) de Octavio Getino.

<sup>125</sup> Ver referencias históricas en el capítulo I y, más adelante, en el análisis de caso de la película (capítulo IV).

En los estudios RAI se hace el montaje clandestino (...) mientras los engañados ejecutivos de la cadena pública —en aquel período de gobierno democristiano— creen que se está montando un documental sobre la vida minera en Bolivia. Al terminar el montaje Sanjinés inscribe secretamente la película en el concurso del Festival Internacional de Pesaro y los ejecutivos de la RAI la ven por primera vez en el festival, del cual resulta ganadora. La cadena de televisión, desconcertada, genera una versión censurada (...) pero no se puede colocar a otras televisoras europeas aunque sí llega a emitirse en Italia (Seguí Fuentes, 2013: 48).

En Europa el título original fue cambiado a “La noche de San Juan” y se cortaron algunas escenas, mientras que en Bolivia el film no pudo ser estrenado hasta 1979. Ganó el premio al Mejor Filme en la Settima Mostra Internazionale di Pesaro en 1971, el Premio OCIC (Organización Católica e Internacional del Cine) del XXII Festival Internacional de Cine de Berlín en 1972, el Gran Premio en el Festival de Berlín de 1972 y el Premio Kantuta de Plata en 1979 al mejor filme boliviano.

Es importante señalar, que tanto los planteos ligados a la distribución y exhibición alternativa como los político-formales que Sanjinés manejaba en ese momento, están en sintonía con aquellos que otros cineastas latinoamericanos y del Tercer Mundo discutían hacia fines de los sesenta y principios de los setenta. En continuidad con el encuentro de Argel de diciembre de 1973, Jorge Gianonni organizó desde la Cinemateca del Instituto del Tercer Mundo (trasladada a la Universidad de Buenos Aires tras el golpe de estado uruguayo) la “II Reunión del Comité de Cine del Tercer Mundo”, que tuvo lugar en Buenos Aires Argentina a mediados de 1974, en donde pudo verse *El Coraje del pueblo*.

En el exilio, el grupo buscó hacer llegar una copia de *El coraje...* a Bolivia a fin de que pudiera ser vista por los compañeros que intervinieron en su realización y habían decidido quedarse en el país. Sin embargo la misma fue capturada, Antonio Eguino detenido, Luis Espinal perseguido por haber criticado elogiosamente el film, mientras que Oscar Soria debió pasar a la clandestinidad. Las presiones de la Universidad Católica y los medios permitieron la liberación de Eguino. Durante su exilio,<sup>126</sup> Sanjinés reorganizará el grupo que ya no contará con la presencia de Soria, Rada, Eguino ni Caillet quienes permanecerán en Bolivia, trabajando juntos inicialmente y luego por separado. En este período, Gumucio Dagrón fue miembro del GU, primero desde Francia entre 1973 y 1975 donde actuó como representante local, encargándose de la distribución y exhibición de los films; y luego como parte del equipo de producción de

---

<sup>126</sup> En cuanto a los países de residencia del exilio, Sanjinés explicó que decidía quedarse en América Latina y especialmente en la región andina, porque allí las formaciones culturales y sociales son similares a las de su país de origen.

*Fuera de aquí!* (1976). Beatriz Palacios —segunda esposa de Sanjinés— se incorporó al grupo en el rol de productora y más tarde como codirectora, y Jorge Vignati se encargó de la fotografía en los dos films del exilio.

- Fase exiliar

*Jatun Auka* o *El enemigo principal* (1973) es el primer trabajo del exilio peruano de Ukamau, y está basado en el libro del militante del ELN (Ejército de Liberación Nacional- Perú) Héctor Béjar titulado *Perú 1965: una experiencia libertadora en América* (Siglo XXI, 1969). Oscar Zambrano fue guionista y asistente de dirección, rol que compartió con Consuelo Saavedra quien ya había realizado esa tarea en el film anterior del GU. En esta película, el grupo retorna al universo indígena-campesino pero enriquecido con la experiencia estética, política y convivial de su trabajo inmediatamente anterior, *El coraje...* El objetivo inicial que motorizó su realización fue la “difusión” del marxismo en las poblaciones andinas, a sabiendas del alto grado de analfabetismo de las mayorías populares y la potencia del medio cinematográfico. Al respecto el director señalaba en 1974:

Aunque sea un poco pretencioso decir que vamos a hacer marxismo con el cine, creemos que podemos contribuir con nuestros medios propios a hacer comprender algunos elementos simples del marxismo a un público que no tiene ninguna otra posibilidad de aprender. He ahí el por qué nuestra película trata de ser muy didáctica, muy clara (...) Esta película fue realizada para ser útil a los campesinos. Proyecta la lucha armada como solución final porque pensamos que es indiscutible que el conflicto entre el Tercer Mundo y el imperialismo se resolverá por las armas (Sanjinés 1979b: 18-19).

Esta película fue ganadora del Gran Premio Niña de Benalmádena en la VII Semana de Cine de autor en Benalmádena, España (1973); Primer Premio Globo de Cristal del XIX Festival Internacional de Cine Karlovi Vari-Checoslovaquia (1974); Gran Premio del Festival Internacional de Cine de Figueira da Foz, en Portugal (1975); y Mejor película en Tokio, Japón (1989).

De las proyecciones itinerantes de *El enemigo principal*, el grupo concluyó que su siguiente film debía profundizar el papel de su cine como “film-arma”, manteniendo vigente la concepción de un cine útil al servicio de la liberación de los pueblos. Dijo Sanjinés al respecto: “Quisimos ser muy drásticos con el enemigo y no concederle nada; quisimos transmitir la esencia inhumana que representan ellos para nuestros pueblos. (...) estamos haciendo un cine-arma, estamos en una guerra y cuando el enemigo está disparándonos desde la otra trinchera no nos queda sino el escaso tiempo de responder y defender nuestra vida y la vida de nuestro pueblo” (1979c: 170).

Filmada en Ecuador, con guión de Sanjinés y Beatriz Palacios, *Fuera de aquí* (1977) es la segunda película del exilio y cuenta con el apoyo de la Universidad de Venezuela. Fue ganadora del Premio Especial del Jurado en el VI Festival de cine del Tercer Mundo en Tashkent (1980). Temáticamente recupera lo ya trabajado en *Yawar...*: la penetración ideológica y cultural de EE.UU. a través de sectas protestantes que dividen a la comunidad y practican esterilizaciones inconsultas. Sin embargo, hay una variación sustantiva en lo que refiere a la ausencia de héroe individual y paso al héroe colectivo. Estilísticamente continúa desarrollando las opciones estético-políticas anteriormente planteadas: se evita la desagregación de la comunidad en primeros planos cerrados o jerárquicos (que darían más relevancia a ciertos actores), los campesinos son actores históricos que recrean su experiencia vivida, los diálogos fueron improvisados, la cámara es un personaje más (habitualmente al hombro), y hay un narrador, que en este caso es el propio director. Ese elemento ha sido visto como un punto de tensión, dado que la fuerte presencia de la voz *over* de Sanjinés descompensa la propuesta comunitaria y colectivista en la que busca inscribirse el film: “El realizador se reserva la última palabra y la dirige al campesino espectador con una voz modulada por la voluntad “didáctica”, a veces paternalista, y que hace del comentario un discurso esquemático y maniqueo que goma las contradicciones y construye un mundo maniqueo en el que se enfrentan “buenos” y “malos” ” (Dagrón, 1982: 303).

El propósito de la película era poder desmontar un mecanismo velado, invisible de dominación, aunque: “las formas de lucha contra ese mecanismo han de nacer del pueblo y de las organizaciones políticas que trabajan en la lucha de liberación (...) no podemos ofrecer soluciones concretas de lucha porque no tenemos la suficiente autoridad política para hacerlo” (Sanjinés, 1980f: 153-154). El film sufrió graves problemas de producción y dilatación en los tiempos de rodaje, lo que, sin embargo, hizo posible un mayor conocimiento de la comunidad con la que se trabajaba:

Su rodaje tuvo que interrumpirse durante ocho meses por falta de equipo adecuado, incrementándose, por esto mismo, su costo de producción; se filmó en un país, se montó en otros dos; una compañía aérea extravió la primera copia de montaje con las bandas sincronizadas!! (...) En un momento del rodaje nos vimos constreñidos a usar película vencida (...) En fin era el precio que teníamos que pagar por buscar una producción autónoma, era el precio del exilio y del compromiso aceptado (Sanjinés, 1979c: 165).

En entrevista con Sánchez, Sanjinés recalcó que fue el film que más impacto de audiencia tuvo: “Fueron distribuidas treinta copias a manos de organizaciones populares, universidades y algunos campesinos. Alrededor de cinco millones de personas vieron *Fuera de aquí* y han tenido la oportunidad de discutirla” (1999: 105).

- Fase democrática

Ya nuevamente en el país, a partir de mayo de 1979 la Cinemateca Boliviana presentó un ciclo de cine completo con todos los trabajos del grupo, incluyendo los últimos tres que no habían sido estrenados públicamente. Sin embargo se obstaculizó la consecución del ciclo, especialmente la exhibición de *El coraje...*, habida cuenta de que varios de los responsables que allí se denuncian en torno a la masacre, eran funcionarios en ejercicio como el general Ramón Azero. De hecho éste último elaboró una carta dirigida al GU, que hizo pública, donde exigía la retractación legal por difamación, calumnias e injurias recibidas con motivo del film. El grupo le contestó con una solicitada negando la retractación y pidiendo el inicio de un juicio. Según Gumucio Dagrón varios organismos e instituciones se pronunciaron contra la prohibición del film: Federación de Cineclubs, la COB, la Unión Boliviana de Escritores, la Confederación de Maestros Urbanos, la Asociación Boliviana de Artistas Plásticos, la Asamblea de DD.HH., distintas universidades, etc. (Dagrón, 1984: 75). Aunque sólo por una semana, la película fue exhibida al final del ciclo, una vez elegido Guevara Arze como presidente interino de Bolivia. De alguna manera, esta suerte de retrospectiva marca la apertura de la última fase del período ofensivo (1979-1985): etapa que coincide con el momento de “incertidumbre transicional” de la *tendencia de producción cultural de horizonte político*.

Año de confirmación, reconocimiento y relanzamiento de la propuesta del grupo, debe recordarse además que, en 1979, la editorial Siglo XXI de México publicó un libro que recoge buena parte de la producción conceptual y práctica del GU y Jorge Sanjinés. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*<sup>127</sup> es un trabajo que sistematiza observaciones, notas críticas, pronunciamientos y métodos, organizados a partir de un coherente aparato teórico. A esas elaboraciones, se suman además entrevistas, guiones y pre-guiones donde se transmiten preocupaciones y logros del grupo. En la introducción al libro se lee esta intencionalidad modélica:

Trabajar junto al pueblo, contribuyendo con sus conocimientos desde su interior, en una relación dialéctica pero humana de mutuo enriquecimiento espiritual. (...) es un intento de abrir apenas senderos en la gran búsqueda de un cine popular revolucionario, realizado, concebido y utilizado por el pueblo en la construcción de la Gran Patria Liberada de la América nuestra (Sanjinés, 1980: 12).

*Las banderas del amanecer* (1983), co-dirigida con Beatriz Palacios, es el único film documental del GU. Eduardo López, quien muy poco después sería parte del

---

<sup>127</sup> La nuestra es la edición de 1980.



MNCVB, fue parte del equipo en los roles de cámara y fotografía. Palacios se encargó además del sonido directo (especialmente importante en un film documental con fuerte presencia de los testimonios orales *in situ*), la producción y el guión (que compartió con Sanjinés). El film recupera, a través de distintas formas de testimonio y entrevistas, experiencias de resistencia y memoria popular durante las dictaduras bolivianas y las democracias frágiles que signaron la transición. Esta película se presentó en diciembre de 1983 en el V Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, donde ganó el Gran Premio Coral en la Sección Documental, y obtuvo el diploma de reconocimiento dado por el Centro Popular de Arte y Cultura de Bolivia. A pesar de su factura un tanto desprolija debido a la urgencia de los acontecimientos narrados y la escasez de fondos, el film es un valioso aporte documental en un sentido doble: primero, en relación a los hechos históricos registrados, y segundo, en lo que hace al itinerario del propio Sanjinés y el GU, ya que éste es el primer trabajo realizado en el país después de la fase exiliar.

### 1.3 *Período alegórico*

El inicio del período “alegórico” en la producción de Ukamau coincide con la implantación del modelo neoliberal a cargo del gobierno del histórico mnréista Víctor Paz Estenssoro. Este momento se caracteriza por sostener una opción narrativa y espectacular (puesta en escena) que representa de forma desplazada los conflictos del contexto socio-histórico y la dinámica política del presente, y no ya de modo frontal y directo, propio del período ofensivo.

Tal como han señalado Ismael Xavier (1993), Ignacio Álvarez (2004), Ana Laura Lusnich (2011b) y Andrea Cuarterolo (2011), entre otros, la alegoría es un procedimiento que torna visible, legible, audible aquello difícil de conceptualizar, apareciendo preferentemente en momentos de crisis categoriales o disputas por el sentido de la identidad y la Nación. Surgiendo como estrategia de lectura en y para un presente que manifiesta un desorden o desajuste entre las expectativas previstas y la realidad, las prácticas alegóricas serían una forma de responder o lidiar con esa divergencia. En la apelación a dicho recurso, el cine del GU de este periodo podría estar señalando el reconocimiento amargo de la derrota parcial (o momentánea) de cierto proyecto revolucionario.

En un sentido amplio, entendemos la alegoría como “sistema extenso y fraccionado de imágenes o motivos audiovisuales de carácter metafórico que organizan

y manifiestan conceptos, experiencias y situaciones de la vida real” (Lusnich, 2011b: 469). Pero además es posible observarlo como procedimiento narrativo que permite la especulación política en torno a la utopía (Álvarez, 2004), esto es, al horizonte o los horizontes del porvenir. En clave nacional, donde precisamente la “Nación” mantiene el privilegio como estructura imaginaria de referencia, la alegoría expresa una voluntad de diagnóstico totalizante de inspiración didáctica (cuanto más pedagógico es el impulso de la alegoría más inequívoca es su interpretación). Bajo esta estrategia, se parte del fragmento para acceder y lograr una totalización del sentido: se establece un sistema de analogías entre lo micro y lo macro cuyos conflictos son similares, para vehicular una lectura amplia del contexto social que se apoya en la permeabilidad o porosidad entre lo privado (singular/individual) y lo público (social/colectivo).

Manteniendo una voluntad general de diagnóstico de la Nación, pero desplazando el discurso épico sobre los sectores populares y diluyendo la heroicidad de los sujetos representados, vemos emerger en este período una tónica menos triunfalista y más escéptica en torno a cambios sociales radicales (problematización de la alineación, la desintegración cultural, el avance de la tecnología como forma de relación, etc.). Esto sufrirá una torsión radical con la última película de Sanjinés, *Insurgentes* (2012) cuya perspectiva teleológica y optimista es —nuevamente— radical.

La primera película de este período es *La Nación Clandestina* (1989), que tuvo casi tres años de preparación: con más de cien planos secuencia, en este film el GU pudo imprimirle al relato una configuración espacio-temporal coherente no sólo con presupuestos políticos sino con una visión étnico-cultural cíclica y holística, al expresar el vínculo entre sujeto, Naturaleza y comunidad de la cultura aymara. César Pérez se encargó de la fotografía y la cámara, mientras que Cergio Prudencio fue el responsable de la música y Beatriz Palacios de la producción del film. Este equipo de cuatro miembros —Sanjinés, Palacios, Pérez y Prudencio— volverá a repetirse en el siguiente film del GU.

Ganadora del Gran Premio Concha de Oro en el 37 Festival Internacional de cine de San Sebastián en 1989, Premio Especial del Jurado del XI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (1989), Premio Glauber Rocha concedido por la Organización de Corresponsales extranjeros acreditados en Cuba en el marco del XI Festival de Cine y Premio Kantuta de Plata al mejor largometraje (1990). Fue exhibida en La Paz entre el 22 de marzo y el 12 de mayo y, según el periódico “Ultima Hora” (27 de mayo de 1990), la vieron más de 80.000 espectadores logrando una muy buena

recaudación. El proyecto fue subvencionado por Chanel Four Televisión, Televisión Española SA, AZF Stuttgart y OTA Masakuni-Japón.

El film prácticamente no tuvo montaje: “Una vez revelado el material, seleccionadas las tomas correctas, sincronizada la banda de sonido directo, sólo se tenía que pegar los 100 planos para poder ver la obra completa (...) Y lo mejor de todo este experimento es que la película resultó buena, captura al espectador, lo envuelve, lo atrapa en su interior pero le permite pensar, lo lleva del gozo estético a la reflexión. Y ese era mi propósito” (Sanjinés en Espinoza y Laguna, 2009: 168).

Esta película es la concreción más acabada de la poética de Ukamau y puede ser considerada una síntesis excepcional entre un modelo de “enfrentamiento” y otro de “alegorización” del conflicto. Con ella se deja paso a una práctica que, sin dejar de ser militante, ya no concibe el medio cinematográfico como un “arma”. Centrada fundamentalmente en la problemática de las identidades indígenas, el encubrimiento histórico de su riqueza cultural, la dignidad de los sectores populares y campesinos y la recuperación de figuras invisibilizadas por la narración nacional oficial, el film es una alegoría histórica de la “Nación” clandestinizada.

*Para recibir el canto de los pájaros* (1995) se enmarca en las llamadas “celebraciones por los 500 años del descubrimiento de América”, que Sanjinés renombró “500 años de resistencia a la conquista”. Por problemas de financiamiento el film se estrenó tres años después de lo previsto. Se trata de una ficción que retoma argumentalmente la experiencia vivida por el grupo durante la realización de *Yawar Mallku*, reiterando temáticamente su preocupación por el desencuentro histórico entre los bolivianos y el encubrimiento cultural del bagaje indígena, que ya se había desarrollado excepcionalmente en su trabajo anterior. Fue ganadora del Primer Premio Diakonía por la OCIC en 1995, y el Premio del Jurado en el 48 Festival de la Juventud Locarno-Suiza 1995.

Casi diez años después, en 2004, se estrenó *Los hijos del último jardín*: primera película en formato digital del GU. Para este trabajo, Sanjinés decidió trabajar con otros técnicos y profesionales —en general más jóvenes, como Juan Pablo Urioste (fotografía)—, y sólo Beatriz Palacios —en el rol de producción— permanece de la formación anterior. Aquí se aborda nuevamente los problemas de la relación intercultural, las tensiones campo/ciudad y las paradojas de los vínculos intergeneracionales. Alternando planos documentales de manifestaciones callejeras con escenas de ficción, esta película se centra en el derrotero de un grupo de muchachos que

roba para entregar dinero a una comunidad indígena que se niega a aceptarlo. En este film es claro el desplazamiento del héroe colectivo al personaje individual, así como cierto tono de incertidumbre frente al desorden imperante:

Estamos frente a la presencia de un héroe novelesco, quien busca valores absolutos en un mundo degradado y cuya búsqueda termina convirtiéndose en infructuosa y degradada (...) si en sus películas de denuncia los enemigos de la sociedad estaban bien identificados como “despotismo militar” y “sometimiento de clases”, en democracia aquellos maniqueísmos tienden a relativizarse y a cuestionar las convicciones más radicales. En este punto, los nuevos enemigos son la corrupción estatal y la indignación colectiva que esta ocasiona (Castro y Cevallos, 2010: 63).

Por último, en 2012 Sanjinés estrenó *Insurgentes* basado en su libro *Los viejos soldados*, donde recupera figuras que la historia boliviana tradicional ha silenciado o minimizado, para trazar una larga cadena de “revolucionarios” populares que culmina, teleológicamente en la persona de Evo Morales. En este film el director volvió a contar con la labor de Juan Pablo Urioste (director de fotografía en su película anterior) y la música de Cergio Prudencio (con quien ya había trabajado en dos oportunidades). Participaron como miembros del *cast*, dos actores de TA: Lucas Achirico y Alice Guimares. La película se presentó, entre otros festivales, en el 27 Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en 2013 y fue premiada en el III Festival Internacional de Cine Político en 2013. Dijo Pedro Susz respecto de esta cinta:

Sin atenerse a ninguna linealidad cronológica, Sanjinés transita por acontecimientos históricos cuyo común denominador es el protagonismo indígena o en los cuales está en debate la deuda con ellos, que contribuyeron con vidas y otros dolores a abrir la senda de la ruptura de los lazos coloniales con las potencias ultramarinas, pero que quedaron fuera de los bordes a la hora de poner a operar el aparato del Estado republicano. MORALES. Es el desquite último frente a la suma de todos esos episodios, y de sus trágicos desenlaces, lo que se concentra —propone Sanjinés— en el hecho de la llegada de Morales a un lugar de acceso impensable hace no tanto. Es un dato difícil de poner en entredicho y que constituye la cifra del enorme capital simbólico sobre el cual se asientan la legitimidad, vía la identificación, y el “arrastre” que tiene Morales en extensos sectores de la población, especialmente rural (Susz, 2012).

La factura del film no es compacta y presenta, sobre todo relativo a los textos (tanto de los diálogos como la voz *over* a cargo del propio realizador), un excesivo didactismo que se acompaña de cierto esquematismo a la hora de representar los conflictos entre los sectores hegemónicos y populares. Por momentos, la complejidad contradictoria de los procesos históricos queda diluida en el simplismo escolar: “Ese achatamiento de lo histórico a favor de lo propagandístico alcanza ribetes chocantes en la secuencia final del teleférico insertada contra natura en un relato que así corre el riesgo de apocar todo el esfuerzo previo, al cual pudiera observársele también la escasa atención dedicada a eventos cruciales: la Revolución del 52, por ejemplo” (Susz, 2012).

Actualmente Sanjinés prepara una película sobre la líder Juana Azurduy.

## **2. Itinerario histórico del Grupo Teatro de los Andes y César Brie**

El derrotero histórico de César Brie y su proyecto de TA puede separarse en dos grandes períodos divididos por su viaje y radicación en Bolivia. El primero es de formación y consolidación profesional con sus primeras prácticas de gestión cultural, escritura y dirección teatral, y se extiende desde 1971 a 1990 entre Argentina, Italia y Dinamarca. El segundo, se inicia con su llegada a Yotala, cuando pone en marcha el proyecto de TA, y culmina con su renuncia a la dirección, la desvinculación económica y el abandono definitivo de Bolivia con su consecuente desplazamiento hacia Italia, y se extiende desde 1991 a 2010.

Si bien esta tesis abordará el segundo período mencionado, creemos necesario describir el primero a fin de comprender cómo el proyecto de TA se ha nutrido de cada experiencia de aprendizaje, experimentación y enseñanza que vivió Brie, “alma pater” del grupo que nos ocupa.

### *2.1 Período formativo exploratorio*

Este período se caracteriza precisamente por ser un tiempo de adquisición de herramientas prácticas, teóricas y metodológicas en el oficio del actor y en las tareas de dramaturgia y dirección, así como de conocimiento y exploración en diferentes concepciones de teatro y prácticas culturales, y trato con grupos sociales y de culturas diversas. En este momento Brie es mayormente discípulo: investiga y explora sus posibilidades personales de expresión y participa en varios proyectos “de grupo” o “comunidad” de artistas. Tanto su experiencia en “Comuna Baires”, en el Centro Isola en Milán, como en el “Odin Teatret” en Dinamarca, modelan inquietudes propias y brindan los fundamentos que nutrirán el momento siguiente de su carrera. Con todo, es posible detectar en este primer período dos fases: una de iniciación constituida por su trabajo en Buenos Aires y Milán y una segunda que significa la consolidación y profesionalización de su labor junto a Iben Rasmussen y el “Odin Teatret”, donde además de actor también fue parte del equipo docente e investigador, lo que señala un salto cualitativo en su carrera como teatrista

- Fase de iniciación

César Brie comenzó su formación teatral en la Ciudad de Buenos Aires hacia 1971. Sus padres habían sido actores no profesionales en la ciudad de Dolores en la provincia de Buenos Aires, Argentina, y mientras continuaba con sus estudios secundarios y

trabajaba en una editorial, participaba tres veces por semana del grupo que más tarde recibiría en nombre de “Comuna Baires” dirigido por Renzo Casali. Primero como colaborador y más tarde como miembro, hacia 1972 Brie decidió irse a vivir junto con sus compañeros a una casona del barrio de San Telmo a fin de ahorrar dinero y dedicarse de lleno al trabajo teatral. “Comuna Baires” se sostenía económicamente de las revistas o boletines que publicaba periódicamente y que vendía en forma de suscripción, y su director era el responsable editorial. En medio de un contexto de creciente violencia política e inestabilidad institucional, el grupo hacía funciones de teatro para estudiantes, y en varias oportunidades la policía y fuerzas de seguridad allanaron el lugar donde vivían y trabajaban: “No sentíamos el peligro sino en el instante en que se nos presentaba bajo la forma de una pistola enfriándonos la nuca. Te acostumbras a la violencia y a la muerte. No piensas en ellas, sino en vivir” (Brie, 2007: 35).

Mientras “Comuna...” fue invitado al Festival de Teatro de Nancy (1973), a partir de la iniciativa del director su práctica se encuadró bajo una forma de vida de tipo comunitario.<sup>128</sup> Varios de sus integrantes fundadores se desligaron de la agrupación o fueron desplazados. Según Brie dentro de “Comuna...” la clave ética y política de convivencia consistía en subvertir el hacer, el pensar y el sentir “previos” orientándolos hacia una forma comunitaria. Con todo, también ha recalcado que los integrantes del grupo vivían en medio de rencillas internas, falta de ideas y frustración creativa, profundizando todo tipo de contradicciones. Con sarcasmo, el director de TA recordó de ese tiempo de formación inicial que:

Ya no se trataba de organizar una convivencia de un núcleo pequeño, unido por afinidades imperceptibles. Ahora debíamos convivir 30 personas, había niños también, haraganes, aristócratas, buenos y malos vendedores (...) Teníamos la ilusión de que nuestro ejemplo iba a sembrar comunidades por doquier y así lograríamos cambiar el modo de vivir de la gente (...) Comuna, antesala de la liberación del hombre a través del arte. Alternativa a la familia sí, pero con almuerzo dominical en casa de los viejos (Brie, 2007: 37).

En su viaje a París en 1973 con motivo del festival, Brie tomó contacto con artistas y grupos de teatro popular y de calle revelándose ante él una frescura y potencia estética que desconocía, pero que muchos años después pondría en práctica en Italia y Bolivia: “Éramos gente comprometida, artistas experimentales nosotros... mirábamos el teatro popular, el chiste rápido con cierto aire de suficiencia, pero en el fondo nos

---

<sup>128</sup> Para ver en profundidad el campo teatral de los setenta vinculado a los proyectos sociales y políticos ver: Verzero, Lorena (2013). *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires, Biblos.

retorcíamos de envidia (...) porque comunicaban (...) eran poetas” (Brie, 2007: 55). En contraposición Brie admite que, sosteniendo una propuesta político-ideológica esquemática (un hombre consciente contra la masa alienada, obviedad en la puesta en escena) y aprovechando un público que *a priori* estaba de acuerdo con ellos, “Comuna Baires” se volvía “una secta cuyo objetivo era la revolución cultural y la modificación del ser humano pero, por dentro, estábamos destrozados, sin ideas, sin dinero, sin rumbo” (Ídem: 73).

En Nancy, el grupo entró en una profunda crisis que se extendió por más de dos años. Terminado el festival permanecieron entre Francia e Italia varios meses y, hacia fines de 1973, retornaron a Argentina. Pero pocos meses después, uno de sus integrantes fue secuestrado y torturado por la Triple A,<sup>129</sup> y eso motivó que en 1974 regresaran a Europa. Tras alejarse temporalmente de “Comuna...”, Brie decidió viajar también y reunirse con sus compañeros en Italia, cerca de Padua. Allí conoció a Paolo Nalli, con quien muchos años después fundaría “Teatro de los Andes”.

Instalados en Milán, Brie consiguió un espacio para trabajar dentro un barrio popular llamado Centro Social Isola, que era gestionado por la asamblea-comité de lucha de vecinos de la zona. Sin embargo un año y medio después el grupo se disolvió, y hacia 1975 Brie fundó el “Teatro Laboratorio Tupac Amaru” en el mismo centro social, donde trabajó hasta 1980. Recientemente, a partir de la pregunta sobre qué rescata de la experiencia de “Comuna Baires”, Brie contestó: “(...) nuestro entusiasmo juvenil, nuestra idea de teatro en comunidad, de dedicación y devoción a nuestro trabajo. Pero nuestra búsqueda estaba viciada por fundamentalismos, por relaciones enfermizas que deformaron la idea de comunidad y nuestras mismas metodologías artísticas, transformando nuestra vida común en un infierno, y nuestra búsqueda artística en un dogma paupérrimo” (Brie en Foix, 2013b: 186).

En el “Centro Social Isola” se vinculó no sólo a actividades teatrales —escribió, montó y dirigió distintas obras— sino también de salud, prevención y tratamiento contra las drogas, recuperación de delincuentes, biblioteca y ciclos de cine entre otras actividades sociales y culturales.<sup>130</sup> El director le dijo a Marita Foix: “Los artistas que

---

<sup>129</sup> Organización paramilitar de extrema derecha que actuó en Argentina desde 1973 a 1975/1976. Fue sumamente violenta: planificó y ejecutó un plan sistemático de persecución, secuestro, tortura y desaparición forzada de personas. Tuvo como principal referente a José López Rega.

<sup>130</sup> Como director, actor y dramaturgo montó varias obras, entre ellas: la intervención callejera “Si nada sucede” (creación colectiva, 1976), “El éxodo de las gallinas” (creación colectiva con alumnos, 1977), “Persiguiendo el sol” (César Brie, 1978) obra que abordaba la problemática del suicidio juvenil, e “Y trataban finalmente de escapar” (César Brie, 1979), entre otras. Sobre su trabajo en “Persiguiendo...”

estaban en mi cabeza en ese período eran Arianne Mnouchkine, Grotowsky, el Odin Teatret de ese tiempo, Brook, Giuliano Scabia, Bread and Puppet de Schumann. En el '78 veré “La clase muerta” de Tadeuz Kantor, obra teatral que me estremeció y me cuestionó como ninguna otra” (Brie en Foix, 2013: 190). Precisamente, el inicio de la fase siguiente se da cuando toma contacto directo con uno de sus “grupos faro” o referente artístico: el “Odin Teatret”.

- Fase de consolidación profesional

En 1980 el Centro Isola fue quemado y saqueado por desconocidos, y Brie abandonó Italia, radicándose en Dinamarca. Tiempo antes había conocido a Iben Rasmussen actriz del “Odin Teatret” (dirigido por Eugenio Barba), quien se convirtió durante casi una década en su maestra (y también su esposa). Así fue que se formó y trabajó en el grupo FARFA, proyecto del Nordisk Teater Laboratorium, y colaboró con el “Odin...” participando en varias sesiones de trabajo del ISTA (Escuela Internacional de Antropología Teatral). Entre 1980 y 1988 fue parte de numerosos espectáculos dirigidos por su maestra y también dirigió varias obras, entre ellas: “Un sorbo de tierra” (adaptación de una novela de H. Böll, 1982), “El país de Nod” (César Brie, 1986)<sup>131</sup> y “Ulven Denis” (basado en el cuento *El lobo feroz* de Boris Vian, 1987). También codirigió con Rasmussen “Los ríos del mañana” (1987) con alumnos de la Escuela Municipal de Arte Dramático de Buenos Aires. Casi como una despedida de sus maestros, en 1989 escribe y dirige “El mar en el bolsillo”:

Con esta obra me fui del Odin Teatret, fue la obra que cerró el círculo. La sinceridad de “A rincorrere il sole” [“Persiguiendo al sol”], la disciplina del oficio de Iben Rasmussen, la reflexión filosófica respecto al arte que aparecía en “Tentavano di Scappare” [“Y trataban finalmente de escapar”], estaban aquí. Sigo haciéndola, desde hace 20 años sigue viva, sigue siendo un momento de poesía escénica para mi y creo que para los espectadores. Es un homenaje a Iben, a la maestra que abandonaba, al naufragio de nuestro matrimonio (Brie en Foix 2013: 194).

Años más tarde recordará su paso por el “Odin...” en estos términos:

Me encuentro lejos estéticamente del Odin Teatret, hago otro tipo de teatro en otras condiciones, mis ideas escénicas son muy diferentes a las de Barba, mi sensibilidad es otra. Otras lecturas y otros maestros completan mi formación y me interrogan. Pero lo que aprendí (...) fue y es esencial: más allá de técnicas (...) consiste en saber hacerse las preguntas pertinentes, y en no tener miedo a no saber responderlas de inmediato (Brie, 1996: 10).

---

señaló: “Esa obra fue la primera cosa buena que hice. Creía no usar técnicas cuando en realidad usaba por primera vez en modo justo las pocas técnicas que poseía. Además era un espectáculo profético. Anunciaba el fin del movimiento juvenil, preveía los grises años ochenta” (Brie en Foix, 2013: 191).

<sup>131</sup> Sobre la misma Brie señaló: “Esta obra la hice para volver del exilio. Comencé a pensar que era un exiliado en el momento en que pude regresar” (Brie en Foix, 2013: 194).



Hablando específicamente de Eugenio Barba y de la Antropología Teatral, con quienes frecuentemente se lo vincula de un modo un tanto esquemático, sostuvo:

[Eugenio Barba] Sentía a Grotowski como un profeta y él se colocaba en el lugar de uno de sus apóstoles. Esa es la colocación que me perturba para hablar del teatro. El teatro no tiene dogmas ni profetas. Tiene artistas que realizan sus obsesiones en formas diferentes, muy seguidas aparentemente opuestas (...) El verbo, en teatro, es plural, se expresa en cada posición honesta, intransigente, de búsqueda (...) La Antropología Teatral se propone estudiar el comportamiento del ser humano en situaciones de representación (...) el riesgo (...) es enseñar a nombrar lo que no tiene nombre (...) escribir las reglas de un oficio que se transmite en modo esotérico, a través de las experiencias, y que no se sirve del canal (muy occidental) de aprendizaje de nociones escritas para ser absorbido. Grotowski lo sabía. Por eso escribió poco y (...) trató de *enseñar a buscar* (Brie en Foix, 2013b: 186-188).

Cuando Iben y Brie visitaron en 1987 Buenos Aires y pusieron en escena “Matrimonio con Dios” —obra del repertorio del “Odin...”—, conocieron a Naira González, hija de Edgar González quien era amigo de Brie desde la década del setenta. Entusiasmada con el tipo de propuesta teatral, la joven entabló un vínculo epistolar con la pareja que, un año más tarde, retornó con el resto de la compañía a Argentina para realizar una gira de tres meses a la que Naira fue invitada a participar sobre todo para el montaje y actuación en los espectáculos de calle, donde se destacaba por su amplio conocimiento del cancionero popular, tanto latinoamericano como europeo (producto de la educación recibida por su padre). Meses después, González fue convocada por el propio Barba a entrar en el “Odin...” y viajó a Dinamarca, donde estrechó su vínculo con Iben y César, se formó profesionalmente y realizó giras por Europa.

Tiempo más tarde, Brie le comentó de su proyecto en América Latina y ella decidió seguirlo, desligándose ambos del “Odin...” y de Iben. Se trasladaron juntos a Italia y montaron “Romeo y Julieta” y durante casi un año realizaron giras. En ese tiempo Paolo Nalli, que había tomado contacto en Italia con Darío Fo y que conocía la perspectiva de Barba (sobre todo en lo que respecta al “Tercer Teatro”) y venía de desarrollar un trabajo de militancia política, se reencontró con Brie y se entusiasmó con el proyecto, contribuyendo intelectual y económicamente. González destacó que, aunque TA no fue su sueño profesional ni artístico —habiéndose plegado a la iniciativa exclusivamente por su vínculo afectivo con Brie—, ella aportó al diseño del grupo no sólo con sus ahorros, sino con su profesionalismo y formación vocal.<sup>132</sup>

En Europa Brie reunió el dinero necesario para proveerse de equipamiento, movilidad y de un espacio físico lo suficientemente amplio como para alojar actores, ensayar, representar las obras y sostener operativamente la vida cotidiana de un grupo.

---

<sup>132</sup> Entrevista personal con la autora.

Acostumbrado al campo en Dinamarca, no quería volver a trabajar en América Latina radicándose en una ciudad, así es que primero recorrió varias provincias en Argentina sin convencerse, observando divisiones internas, envidia, falta de solidaridad. Pensó entonces en países del cono sur, y descartó a Colombia por su violencia: “Bolivia es América Latina dentro de América Latina. Si aquí las cosas son duras, allá eran desesperadas. Y además allá tenía que confrontarme con una cultura que no conocía: la andina (...) Y me dije: “Aquí vale la pena ser un inmigrante de nuevo” ” (Brie, 2007b). La elección por Bolivia entre otros países de la región respondió también a una especie de desafío: “que aquí donde nadie da un centavo por la cultura es posible hacer y construir un teatro de nivel profesional” (Brie, 1995: 141).

## 2.2. *Período TA*

En agosto de 1991, César Brie llegó a Bolivia con 38 años para instalarse en Yotala, un pequeño pueblo cerca de la ciudad de Sucre, y fundar “Teatro de los Andes” (TA) junto a Paolo Nalli y Naira González: el primero en calidad de administrador, productor y organizador de la vida material del grupo, y la segunda como actriz y preparadora vocal-musical. También fueron parte de la formación inicial Filippo Plancher, María Teresa Dal Pero y Emilio Martínez. La pareja Plancher y Dal Pero había conocido a Brie en Italia donde realizaron un seminario de formación, mientras el español Martínez también trabajó con Brie en Italia y llegó a Bolivia interesado por el nuevo proyecto. Los más jóvenes del grupo eran los bolivianos Lucas Achirico y Gonzalo Callejas.

Achirico residía en La Paz, y mientras actuaba en Sucre con su grupo de música, fue invitado por González y Brie a un taller de teatro de duración trimestral a iniciarse en marzo de 1992. Luego del curso se sumó a la agrupación. Más que actor, Achirico era músico, actividad que siguió desarrollando y cultivando en TA, siendo desde su inicio uno de los referentes grupales en lo que hace a esa materia (instrumentos andinos y canto). Callejas no tenía formación artística alguna y, tras su participación en un taller, fue convocado por Brie a sumarse al grupo. Por su parte, María Teresa Dal Pero se unió a TA en febrero de 1992. Ella venía de estudiar teatro en la Universidad de Bologna, Italia, donde había realizado un taller dictado por el “Odin...” cuyo docente era Brie. Al finalizar el curso —en el que la actriz había quedado profundamente conmovida— el director la invitó a ser parte de otro taller, esta vez de 15 días de duración, luego del cual lo asistió en el armado de “El mar...”: “Yo sentía que mi proceso de trabajo en Italia se había cerrado, quería trabajar con alguien que pudiera

guiarme por el camino artístico, y era alguien que consideraba al artista no despegado de una sociedad, no desligado de una sociedad”.<sup>133</sup> Por ese entonces Brie le comentó de su proyecto teatral, que aún no tenía elegida su sede, y tiempo después Dal Pero decidió viajar a Bolivia con el actor Filippo Plancher.

TA nace con dos grandes metas: generar una propuesta teatral novedosa, encuadrada y nutrida por la realidad latinoamericana, y reencontrar, volver a entusiasmar al público boliviano, tan diverso social y étnicamente. Ello equivalía, desde la perspectiva de Brie, a unir tradición, vanguardia y teatro/cultura popular: “La tradición es lo antiguo que aún nos hace falta, la vanguardia es el umbral donde lo nuevo se transforma en obra de arte, lo popular es para mí la sensibilidad que confirma, con su mirada y su respuesta en el presente, que no estás solo en tu trabajo” (Brie en Foix, 2013b: 188). A poco de llegar, el argentino le decía al crítico e historiador Willy Muñoz: “El hombre de teatro no puede desoír estos eventos, no puede ser ciego en medio de tanto color, ni un tribuno en medio de tanta metáfora y poesía. Debemos alimentarnos de todo esto para crear un nuevo teatro” (Brie, 1995: 140). Precisamente, respecto de la inclusión de elementos de la cultura popular y la indígena, problemáticas de orden histórico y político, e incluso ritual, el actor Lucas Achirico sostiene que: “No reproducimos ritos sino que recuperamos ese material para hacernos preguntas”,<sup>134</sup> mientras que Cristian Mercado, Alice Guimaraes y Freddy Chipana coinciden en que no hubo un trabajo a priori o programático en relación a la exploración del universo cultural andino. Según Chipana, la propuesta de TA: “No es un teatro antropológico, ni un teatro mitológico, ni un teatro indígena. No es una ‘viva representación de...’ ”.<sup>135</sup> Al preguntarle a Daniel Aguirre Camacho sobre el lugar que ocupaba el imaginario andino y la cultura popular en la propuesta de TA, el actor señaló:

El contexto siempre y cuando haya coherencia con lo que uno establece para lo que quiere decir y expresar es determinante, y puesto que siempre fuimos muchos bolivianos también los que estábamos, entonces era imposible deslindarse. El imaginario Andino con gente que se ha establecido y vivido una gran parte de su vida y si en algún caso no fue así fácil empaparse de esas montañas en uno de los países donde muchas costumbres y cultura a veces pareciera haber quedado suspendida en el tiempo o perteneciente a otro tiempo. Todos nos entrenábamos en músicas populares de todo el mundo y siempre volvíamos a las andinas. Entonces la cultura popular también y todavía esta muy relacionada con este no tiempo o un tiempo que pareciera estar siempre detrás, circular siempre volviendo, recordando, haciendo ejercicio de la memoria, es creo entonces otra de las bases fundamentales que ha hecho al grupo.<sup>136</sup>

---

<sup>133</sup> Entrevista personal con la autora.

<sup>134</sup> Entrevista personal con la autora.

<sup>135</sup> Entrevista personal con la autora.

<sup>136</sup> Entrevista epistolar con la autora.

Tal como se desprende de las reflexiones anteriormente citadas, es indudable la presencia de lo político y lo cultural, lo ritual, lo histórico y lo festivo en la poética de TA, pero lo es, justamente porque siendo dimensiones constituyentes de la cotidianeidad de /en Bolivia, eran parte de un teatro que buscaba no desgajarse de su entorno.

TA no fué una “compañía” —cuya finalidad principal es comercial-empresarial—, sino que se trató de un “grupo” de trabajo autogestionado, que vivía exclusivamente de y para su oficio, desde una perspectiva profesional.<sup>137</sup> En líneas generales el financiamiento siempre fue propio: vivían y seguían produciendo con lo que ganaban por las entradas. De hecho, en los primeros años —cuando el grupo terminó de asentarse y el público comenzó a conocerlos— no cobraron salarios, sino que sólo cubrieron sus gastos.<sup>138</sup> se mantuvieron con los ahorros de Brie, Nalli y González, y haciendo funciones pagas. De ese modo, además de crear, formarse y vivir austeramente, podían brindar funciones donde no había retribución económica. Luego pudieron proveerse de un modesto salario mensual, pagar el alojamiento, la comida y los gastos médicos.<sup>139</sup> La estrategia de las giras al exterior resultó muy provechosa para TA: allí capitalizaron sus contactos y experiencias previas en Italia y Dinamarca, a fin de ir construyendo una red de espacios de exhibición de sus materiales por Europa.<sup>140</sup> Si los festivales internacionales funcionaron como espacios de validación del grupo y su estética, determinando además ingresos económicos, los festivales nacionales servían para encontrarse, dialogar y discutir con otros teatrístas locales y, sobre todo, para generar interés en el público boliviano. Aunque estas palabras corresponden a los últimos años de trabajo en TA, reflejan bien el posicionamiento que su director sostuvo durante casi veinte años en cuanto a “vivir” de lo que se “produce”:

---

<sup>137</sup> Similar al planteo de Sanjinés frente a la crisis interna de su grupo para convertirse en productora. Ver capítulo I.

<sup>138</sup> En entrevista personal con la autora, Naira González comentó que algunos de los miembros iniciales de TA recibían mensualidades que sus familias les hacían llegar para que no viviesen tan apremiados económicamente.

<sup>139</sup> Por otra parte cabe destacar que cerca del año 2000, y durante más de dos años, el grupo contó con el apoyo de la Fundación BNP Paribas (que es la fundación de mecenazgos que fusiona a dos bancos franceses) que cubrían el 25 % de sus gastos.

<sup>140</sup> Estudiando la poética de Arístides Vargas y su aceptación en la escena internacional Lola Proaño Gómez explicita la posición que varios analistas contemporáneos a ella tuvieron en relación a las obras de Brie cuya distinción en Europa —sostenían— “se alinea con la aparición del multiculturalismo como la otra cara de la globalización a la que le interesa sobredimensionar los aspectos heterogéneos, como un modo de satisfacer necesidades de grupos locales y de mercados de diversas etnias y como una táctica política para mantener la economía y la cultura globales. Se convierten así lo local y lo global en imágenes especulares de lo mismo” (Proaño Gómez, 2000: 60).

En nuestro caso, y no se lo aconsejo a nadie, hemos decidido correr el riesgo de hacer un teatro que llegue a un público. Crear, alimentar y formar un público y al mismo tiempo vivir de lo que el público paga. No me avergüenza. Esta actitud es riesgosa, porque un fracaso con el público podría poner en riesgo nuestra subsistencia, y al mismo tiempo la respuesta del público no debe nunca ilusionarnos que por ese motivo lo que hacemos es válido. Muchas vanguardias han decidido no vivir del teatro para no hacer concesiones. ¿De qué viven entonces? De enseñar teatro. No han resuelto el problema sino que han transferido el mercado. En mi caso, lo único que me he garantizado con el procedimiento de vivir de mi trabajo, es mi final. El día en que vuelva a hacer mal teatro, en que (...) mi trabajo ya no le diga nada a nadie, en que el presente que interrogo no sea el presente de los demás, el público me lo hará saber ignorándome (...) (Brie, 2006).

A mediados de la década del noventa, Brie explicaba en estos términos la elección del “grupo” como formato elegido para trabajar y convivir:

Cualquier artista comprometido con su tiempo y su tierra, es un observador de su realidad. Sus obras reflejan su postura, su sensibilidad, sus ideas. El teatro es un arte colectivo, y la forma de grupo permite (al menos a nosotros) una estructura donde este proceso de observación y toma de posición se realiza. Un grupo, es además una unidad de esfuerzos eficaz en alto grado (...) Hombres que deciden vivir en carne propia la utopía por la que luchan, pero sin aislarse en una campana de vidrio (Brie, 1995d: 71).

Aprovechando una gira al interior de Bolivia, y durante más de un año, Brie, González y Nalli buscaron el espacio físico adecuado para instalarse, hasta que por medio de una amiga del padre de Naira dieron con el terreno de Yotala, que necesariamente debía ser acondicionado. Mientras reconstruían y ordenaban los distintos espacios físicos (casa, salón de ensayo) que pertenecían al lote adquirido, los miembros del grupo vivieron en Sucre. Luego, mudados definitivamente a la sede, trabajaron en la puesta a punto de la huerta de la casa, que funcionó en muchas ocasiones como una importante fuente de recursos tanto alimentarios como para el trueque. Tras un tiempo de cierta tensión y desavenencia grupal, propio del proceso de ajuste de cualquier proyecto, y la desvinculación de González y Martínez, los primeros años del proyecto teatral y del grupo humano tenían una sinergia peculiar, resultado de la necesidad económica de autosustentarse, la “sed” por generar proyectos creativos propios con dedicación exclusiva y la pasión juvenil de sus miembros. Al respecto, Lucas Achirico recalcó que esa etapa inicial de formación —como actor—, y conformación —del grupo—, se caracterizó por el sacrificio, el esfuerzo, la constancia y el trabajo en común, a lo que María Teresa Dal Pero añade:

Después de un tiempo se vuelve un vínculo. Cuando tú no tienes plata para la independencia económica de cada uno, se vuelve una cadena vinculante. Entonces nadie puede salir o empezar a hacer una vida un poco diferente porque hay una comunión económica que no te lo permite. Pero (...) era tanta la necesidad a todo nivel, una necesidad artística y necesidad económica de vida: si no hacíamos funciones no había qué comer (...) era así como una pulsión tan fuerte... cada obra era un desafío, empezar a entendernos como funcionar artísticamente (...) [y así] fuimos armando poco a poco como un código entre nosotros.<sup>141</sup>

---

<sup>141</sup> Entrevista personal con la autora.

Los analistas e historiadores de teatro Gustavo Geirola (2000) y Juan Villegas (2000) han clasificado el tipo organización y funcionamiento interno de TA como “grupo de pertenencia”, filiación o en torno a un maestro:

con rígidos procedimientos de admisión (...) supone cierta adhesión ideológica a una línea política o a una búsqueda estética, o a ambas a la vez (...) se requiere del integrante una entrega total de su capital simbólico, tanto de su cuerpo, de su juventud como de sus otras filiaciones sociales (...) El actor se separa de su entorno socio-familiar y crea una nueva comunidad creativa cerrada, autosuficiente, que trabaja en un orden disciplinario estricto y representa la orientación estética de su director (Geirola, 2000: 45)

Coincidimos parcialmente en torno al planteo, puesto que los “procedimientos” de ingreso al grupo no eran rígidos, ni la rutina cotidiana infundada.<sup>142</sup> En general, los seminarios de formación o las estancias cortas de intercambio en el teatro, eran las instancias de incorporación. De hecho a través de sus talleres, TA contribuyó a la formación de nuevos actores jóvenes, así como a la capacitación de otros con mayor experiencia: el campo teatral local se nutrió fecundamente de sus enseñanzas, métodos de trabajo y lenguaje. En lo que concierne a la disciplina cotidiana —esto es, el trabajo de entrenamiento, formación, experimentación y creación actoral, dramática y escénica—, ella respondía al horizonte de expectativas que mencionamos más arriba: la profesionalización y excelencia en la labor teatral.

La jornada se dividía en dos partes: en la mañana un primer momento de entrenamiento físico, y un segundo de trabajo vocal y musical donde cada actor debía al menos tocar un instrumento. En la tarde y la noche — la segunda parte— se desarrollaba el montaje de obras (ya sea de calle, o de sala). Además, cada miembro del teatro debía cumplir con una hora diaria de trabajo en la huerta y/o la casa, para garantizar el orden y manutención común.

En relación al entrenamiento del actor, los ejercicios físicos y vocales se entendían a la manera de un “alfabeto” que primero se aprende de memoria a fuerza de repetición, mas luego se incorpora: “el ejercicio baja del cerebro al cuerpo, uno lo realiza, nada más, con la mente libre para pensar en otras cosas (...) y los ejercicios, en cuanto alfabeto de palabras construyen frases, oraciones, secuencias (...)” (Brie, 1995e: 77). En el texto “Reflexiones lírico-prácticas sobre el actor”, Brie señala una serie de principios que regulan las acciones del cuerpo sobre la escena, y recalca a su vez la importancia de nombrar, personalmente y a conciencia, aquellos que se descubren en la

---

<sup>142</sup> Según Brie la disciplina artística: “No es disciplina militar, vertical y autoritaria (...) prevé humor, solidaridad, compromiso, coraje, atención, disponibilidad, liberación del yo, pensamiento colectivo, etc.”(Brie, 1996b: 90). Los valores que la alientan y dan vigor son: puntualidad, tiempo, práctica, ensayo, humildad, espíritu de observación y creatividad.

labor individual y son propios.<sup>143</sup> Pero si la “mitad” del trabajo del actor es corporal, la voz (tono y timbre) es la otra mitad, la menos tangible pero más poderosa: “La voz es una flor que se cultiva” (1995e: 79). Se aprendía a proyectar la voz y a usarla correctamente, a cantar e improvisar textos siguiendo líneas sonoras y a utilizar armónicos en la voz (Brie, 2013b: 198). Este completo entrenamiento —físico y vocal— permite componer, construir con el cuerpo partituras de acciones “formas habitadas por nosotros a través de personajes, de situaciones, de figuras” (1995e: 79). La improvisación es previa y posterior a la composición, y la clave final para lograr una “presencia orgánica”, consciente y consistente, o sea *viva en escena*, es “fluir”.<sup>144</sup>

En lo respectivo a la creación de obras y puestas, aunque siempre consultaba al grupo, quien daba los temas generales iniciales sobre los cuales trabajar era Brie, luego de lo cual se generaba un glosario, una lista de ideas para ser discutidas. El proceso de creación artística y montaje tenía en general dos dimensiones: una histórica en torno al o los temas de interés —que, con mayor o menor profundidad dependiendo de la obra, abarcaba la investigación hemero y bibliográfica de fuentes primarias y secundarias, lecturas complementarias de formación, y consulta a otros colegas e intelectuales—, y otra creativa. A grandes rasgos, esta última se basaba en improvisaciones, recopilación de materiales (gestos, situaciones, movimientos, etc.), síntesis, “trabajo con imágenes” y asignación de roles/figuras (con posterior trabajo individual de acciones y performance vocal y musical). La investigación escénica ponía en el mismo rango las acciones de los actores, los objetos y las imágenes descubiertas en una escena concebida como “espacio de interrogación”.<sup>145</sup> La exploración e investigación tenía fases compartidas a nivel general, otras en pequeños grupos, y también momentos de preparación individual. Algunas escenas nacían antes que el texto y otras después, dado

---

<sup>143</sup> Los principios básicos de la acción orgánica son: la mirada —*ver* aquello que se mira—; el peso —la gravedad en la escena no es la misma que en el orden cotidiano: es *elegida*—; el caminar —precisión, control, conciencia, variaciones sutiles, *decisión conciente*—; la inmovilidad —detención sin pérdida de fuerza, pausa en vibración, *energía potencial*, tensión imperceptible—; dirección y ritmo —cambios, geometrías imperceptibles que captan la atención—; abrir y cerrar el cuerpo —escucha, *disponibilidad*, ofrenda; y reflexión, *ensimismamiento*—; cambios de nivel y contraimpulso.

<sup>144</sup> “Recorrer los ejercicios variando su ritmo, su secuencia, improvisando su orden, su amplitud, su fuerza (...) arriesgando (...) corrigiendo errores (...) para ir más allá de la rutina (...) llamamos presencia al vuelo del actor” (Brie, 1995e: 79).

<sup>145</sup> Este último punto lo desarrollaremos en el capítulo III.

que en el transcurso del proceso creativo el discurso lingüístico era tan importante como el corporal-vivencial.<sup>146</sup> Según Brie, la regla era:

nunca enamorarnos de las ideas (...) Cambio muchas cosas en dependencia de lo que opinen los actores. Escribo cinco o diez veces, pero me siento feliz porque sé que lo que deba decir el actor lo va a decir bien, porque le escribo lo que él quiere decir. Obviamente también hay cosas que yo quiero decir y hay que decirlas. En el proceso soy un aduanero (...) hago muchas preguntas y las respuestas son a veces más ricas que las que yo podría dar a los actores (2002: 27).

Las improvisaciones (gestos, palabras, ritmos, texturas, danzas, colores, música) daban el material necesario para un trabajo de asociaciones temáticas, que a su vez permitían la elaboración de “imágenes poéticas”: figuras pregnantes, metáforas, que condensaban visualmente ciertas ideas. La “imagen poética” constituía un primer nivel simbólico-conceptual, una micro estructura que luego de selecciones y síntesis, el director y autor se encargaba de “hilvanar” hacia una dramaturgia textual y escénica. El trabajo de montaje se caracterizaba por la rigurosidad y severidad, apoyado siempre en la precisión de los actores que amalgamaban la exactitud en la performance física (el uso exquisito de sus posibilidades corporales y vocales) con una enorme capacidad de producir, “crear”, metáforas, símbolos, a través de la investigación y la exploración visual y corporal.<sup>147</sup>

Según Naira González el método de creación de imágenes se encuentra desde la primera obra del grupo, “Colón”, mientras que según María Teresa Dal Pero recordara esta forma de trabajo tuvo sus primeras manifestaciones después de “Ubú...” y previo a “Las abarcas...”, durante la primera gira de Brie con su monólogo “El mar en el bolsillo”. En aquel momento, guiados por Plancher y Dal Pero, el grupo comenzó a trabajar las improvisaciones en articulación con la exploración y experimentación con el espacio, método que los italianos venían aplicando en su país. De allí en adelante, las indagaciones expresivas en torno al espacio escénico se volvieron centrales. Achirico señala: “Nosotros nos preguntábamos y respondíamos en la escena (...) cada actor parte de su experiencia para encontrar las formas (...)”. Según Alice Guimaraes, cada obra representaba e implicaba un proceso diferente de creación, donde todos proponían y

---

<sup>146</sup> En relación al uso de textos previos Brie señaló: “no nos engañemos, debe existir una interpretación filosófica y formal, no sólo actoral. Porque la forma que le damos a ese texto escrito, es también nuestro punto de vista sobre el mismo” (Brie, 1996b: 89).

<sup>147</sup> Precisamente el entrenamiento sistemático antes descrito, habilitaba una mayor disponibilidad creativo-expresiva: un cuerpo conciente, entrenado en varias disciplinas, improvisa, reflexiona y compone imágenes potentes, capaces de provocar la conmoción y el pensamiento en el espectador. Así tanto el actor, como el director “trabajan con el escalpelo”.



Brie reunía ese material y le daba una forma: “[él] Ve mas allá”.<sup>148</sup> La actriz define el trabajo con las imágenes, en tanto condensadores visuales, metáforas potentes que utilizan pocos medios pero altamente efectivos: “Hay un tema, nos hacemos preguntas, y damos respuesta en forma de metáforas, imágenes, que luego dan lugar a escenas”. De esa forma lograban, como afirman Dal Pero y Guimaraes, darles pies y alas a los caracteres/roles, pues no hay un trabajo con “personajes” en estricto sentido. El desafío sumario era, según la italiana: “Que tu discurso sea popular y no populista y de buena calidad, una búsqueda y un aprendizaje (...) Un choque poético que te llega a la conciencia”. O en palabras de Paolo Nalli: “El teatro no debe decir verdades. El teatro es un espacio para hacerse preguntas, no respuestas, soluciones (...) Para cambiar la estructura económica hay que cambiar algo interno en la persona (...) El teatro no cambia el mundo pero modifica, genera dudas: eso es un movimiento de cambio, queremos generar un espacio de discusión” (Nalli, 2010).<sup>149</sup>

Justamente, en relación a la recepción de la propuesta espectacular y dramática de TA, Achirico recalcó que se trataba de una clase de teatro que cualquiera podía entender: “TA ha creado un tipo de propuesta en que la gente sabe que va a salir cuestionándose”. O en palabras de Freddy Chipana: “Nuestro teatro dejaba al espectador en un espacio ‘no cotidiano’ ”. La clave residía, según los actores, en trabajar con pocos elementos que abran muchos sentidos o, como indica Guimaraes, abrir distintos niveles de disfrute, dados a partir de los variados niveles de lectura que las metáforas, si están bien construídas y condensan adecuadamente el sentido, pueden provocar.

Con todo, Dal Pero matiza un poco esta perspectiva optimista advirtiendo que en el campo, por ejemplo, cada función era una lección, una lucha contra el paternalismo intelectual. Incluso recuerda cómo una campesina la reprendió al no cobrar por la función, dando por sentado que los espectadores no podían pagar: “Yo te he visto sudar, tú has trabajado, ¡tienes que cobrar!” le dijo aquella mujer. Por otra parte la italiana también señala la barrera idiomática que en muchas oportunidades hizo difícil la recepción de las obras, y obstaculizó una compenetración integral con los grupos campesinos. En algunas oportunidades los espectadores sólo comprendían cabalmente los fragmentos en quechua o aymara, y el resto —en español— era difícilmente captado, llegando incluso al oxímoron: dado que la proxemia y la kinesia en algunas obras

---

<sup>148</sup> Entrevista personal con la autora.

<sup>149</sup> Nalli sostuvo que TA formaba parte del teatro popular configurando un lenguaje que podía ser comprendido por todos, y que por el nivel de dedicación y profesionalización el proyecto más que a la cultura se ligaba al arte (Nalli, 2010).

resultaban grotescas y exageradas mientras que el texto era dramático, al sólo acceder a una parte de la puesta en escena los espectadores reían, interpretando las caídas y los golpes como signos de comicidad. Cristian Mercado y Dal Pero concuerdan con Chipana al indicar las dificultades de comprensión de las obras por parte de sectores campesinos: “Tener más presencia en Bolivia es costoso”, afirmó este último y comentó que, según su perspectiva, TA habría estado fuera de Bolivia más tiempo que dentro del país, por obvias razones de supervivencia económica. Esta cuestión también habría hecho más intermitente y difícil la concreción de obras con mayor cantidad de textos en quechua y/o aymara.

Otra limitación que, en el plano de la recepción, señaló Dal Pero tuvo lugar a propósito de “La Ilíada”. Ella recuerda cómo los mismos espectadores que al salir de la función la ovacionaban conmovidos por el espectáculo, minutos después se referían a los indígenas como “indios de mierda”, contradicción que le resultaba dramática: “¡No habían entendido nada!”.

Además de su labor creativa, TA dictó una veintena de talleres de formación del actor tanto en Bolivia como en el exterior. En el ámbito local era una manera de ir poco a poco haciéndose conocidos, compartiendo habilidades y saberes, contagiando el entusiasmo por el teatro y el encuentro entre distintas culturas. Durante giras y festivales también fueron frecuentes los seminarios y laboratorios para el actor. No todos los miembros de TA estaban a cargo de los talleres: mientras algunos facilitaban didáctica y pedagógicamente los cursos (Dal Pero, Achirico, Brie, Guimaraes, Mercado), otros funcionaban como referentes de apoyo interno (Chipana, Callejas).

Por otra parte, TA realizó encuentros con bailarines, titiriteros, actores y directores, participó en eventos callejeros y en festivales internacionales, regionales y nacionales, y fue premiado en múltiples ocasiones. En agosto de 2001, al celebrarse sus diez años de existencia, organizó un festival de teatro con artistas de Bolivia y el exterior con la presentación de 19 obras de distintas nacionalidades, una exposición fotográfica y talleres de teatro.

Cabe destacar también otro de los grandes logros del grupo y especialmente de su director: la creación y difusión de una revista especializada en artes (la segunda revista de teatro de largo aliento en Bolivia después de la antológica del grupo “Nuevos Horizontes” que comentamos en el primer capítulo, y una de las más importantes en la región mientras se imprimió). Entre agosto de 1995 y 2001, en medio de giras, ensayos, producción de obras, seminarios y talleres, se editó la revista de Artes Escénicas “El

tonto del pueblo”: espacio de divulgación de ideas en torno a la práctica teatral, ámbito de investigación, formación y transmisión de conocimientos de las disciplinas escénicas, y foro de discusión, debate y reflexión intelectual.<sup>150</sup> Allí se traducían textos, reproducían manifiestos y ensayos de distintos teatristas, entrevistas y pequeños trabajos de investigación, y se divulgaban noticias del quehacer local.<sup>151</sup> Su editor, sobrino del político desaparecido Marcelo Quiroga Santa Cruz, ayudó a financiar el proyecto y el Banco Nacional de Bolivia colaboró con un estipendio mensual de 1000 dólares. Si bien el costo de la edición quintuplicaba esa cifra y eran el grupo y el editor quienes arriesgaban el capital, en algunas declaraciones Brie señaló que la ayuda del banco tenía una significación que superaba lo estrictamente económico. Para discutir qué teatro se hacía en Bolivia, cómo y por qué, el argentino consideraba necesario generar un instrumento de debate y formación que hiciera accesible material útil a los artistas (textos no editados, o no traducidos al español, material de archivo, etc.). En el editorial del número 0 se leía:

El Tonto del pueblo es quien se dedica a cosas que parecen inútiles y arduas, como el teatro por ejemplo (...) Hubo otros tontos en este país, a quienes seguimos las huellas. Hombres que creían que el teatro era un motivo suficiente en el que gastar la vida (...) El Tonto del pueblo es necesario porque parece superfluo, porque nadie sabe que lo necesita (...) Nos proponemos ser útiles al movimiento teatral y de artes escénicas, nacional y latinoamericano. Para informar, para debatir, recordar, polemizar, interrogar y de vez en cuando dar una respuesta (...) Los que tengan algo que decir, por favor no se callen la boca (...) les respondemos por única vez en modo serio: la cultura y el espíritu no son tontería. El Tonto del pueblo se ocupa de lo que los dueños del país y del continente no se ocupan (1995b: 3).

La revista era también una forma de producción de documentos y reflexiones históricas, una contribución a la memoria de las prácticas y teorizaciones de un campo específico. Por eso no es casual que en el primer número (el 0), tras un texto de Gordon

---

<sup>150</sup> Según María Teresa Dal Pero, tras un *brainstorming*, ella habría propuesto el nombre de la revista, y aunque primero resistido por Brie (que creía estar siendo burlado por Dal Pero), luego fue calurosamente aceptado. En ese sentido, al referirse a la publicación, la italiana recalcó que, más allá de algunas consultas al grupo, se trató de “Un esfuerzo muy personal del César”.

<sup>151</sup> En sus distintos números (cinco ediciones: cuatro números simples y uno “doble”) pueden leerse traducciones y textos de Peter Brook, Kart Valentin, Juan Carlos Gené, Tadeusz Kantor, Vaslav Mehierhold, Gordon Craig, Iben Rasmussen, Stanislav Witkiewicz, Julian Beck, Albert Camus, Mijaíl Bajtin, Primo Levi, Jorge Seprúm, Andrei Tarcovski, Víctor Turner, Federico García Lorca, Bertold Brecht y Jerzy Grotowski entre otros. También se encuentran investigaciones sobre máscaras y danzas bolivianas, el Odin Teatret, la cultura andina (a cargo de Tristan Platt), el actor y director Víctor García, teatro boliviano (a cargo de Raquel Montenegro, Karmen Saavedra Garfías, Mabel Franco, Lupe Cajías), teatro mestizo antiguo, cine boliviano (a cargo de Jorge Sanjinés); música tradicional boliviana (nota sobre Luzmila Carpio y Cergio Prudencio con la orquesta experimental de instrumentos nativos); y música clásica (sobre Bela Bartók); además de contar con todo un número dedicado al teatro argentino contemporáneo. A su vez se publicaban documentos históricos, entrevistas (Ejti Stih, Gabriel Martínez, Edgar González, entre otros), notas testimoniales sobre las experiencias de teatro joven boliviano (Kinkin Teatro, Teatro Duende), y reseñas de actores locales (como David Mondacca).

Craig, Brie subraya la vigencia de los planteos de ese teatrista de principios de siglo, advirtiendo que eso ya había sido notado y recalcado por otros “tontos”: el conjunto Nuevos Horizontes y su revista, que en 1957 había publicado otro escrito de Craig. De este modo se observa que, desde su inicio, la revista buscó “situarse” en una línea histórica más amplia en tanto continuadora. De hecho en cada edición hay por lo menos una nota, efeméride, entrevista o archivo que permite conocer experiencias de teatro social en Bolivia y la región: “Los años se van, pero nos sentimos unidos ética y espiritualmente a aquellos locos que apostaron todo al arte en períodos más duros que los nuestros. Ellos luchaban para cambiar el mundo, nosotros lo hacemos para impedir que el mundo nos cambie. Ellos enfrentaban adversarios de carne y hueso, nosotros paredes, y rostros de cera de burócratas” (Brie en Craig, 1995: 75).<sup>152</sup>

Ya en el número 1, de marzo de 1996, la revista anunciaba la ampliación de sus puntos de distribución, activos en Buenos Aires, Santiago de Chile, Montevideo, Bogotá, Lima e Italia; y en el número 2, de junio de 1997, se agregan Colombia, España y Francia, denotando así el éxito editorial. Si los primeros dos números (0 y 1) tienen un matiz festivo, el tercero (2) marca un viraje: dedicado a la experiencia límite del arte en campos de concentración, el lugar de la infancia en los mismos y el problema del testimonio post-trauma, ese volumen señala el rumbo de las nuevas preocupaciones poéticas y temáticas del grupo. Decía Brie en el editorial del número 2: “Algo está ocurriendo para que seamos tantos los que necesitamos recordar y razonar sobre el genocidio” (1997: 3). Parte de ese “algo” en el plano internacional son las guerras yugoslavas que se extendieron desde 1991 hasta 2001, con especial impacto comunicacional las guerras de Bosnia y Kosovo (1995-1999). El tono denunciante y el compromiso político explícito crece con este número donde además se reproduce el “Manifiesto para seguir sembrando, para seguir soñando”, documento que corresponde a una campaña de artistas e intelectuales a favor de una política de culturas y comunicación (firmada en marzo de 1997): “La cultura y el arte, hijos bobos de esta sociedad, quieren hacerse escuchar, necesitan leyes, apoyo y una seria dedicación por parte de las estructuras del estado democrático” (Brie, 1997d: 77). En el siguiente número (doble 3-4), la revista comenta brevemente el derrotero del movimiento:

---

<sup>152</sup> En ese sentido divulgador de las experiencias previas y contemporáneas, en el número 0 encontramos la entrevista a Gabriel Martínez; en el primero una investigación sobre el conjunto “Nuevos Horizontes” dirigido por Líber Forti; en el segundo una nota sobre el uruguayo Atahualpa Del Cioppo, el “Grupo Galpao Brasil” y el grupo “Ojo Morado” de Bolivia; en el 3-4 una nota sobre el grupo peruano “Yuyachkani”; el testimonio de Fiore Zulli y su “Teatro Ogro”, y la experiencia de “Teatro Runa”.

El movimiento “Para seguir sembrando para seguir soñando”, produjo ideas y proyectos canalizados en la fundación La Paz Marka, para que la alcaldía paceña usara los mismos en modo incompleto e inorgánico, despojando al movimiento de toda posibilidad de gestión de su propio trabajo. Esto no es más que la punta del iceberg. Y esta actitud de la clase política llevará sin duda al fracaso económico de todo lo que esta naciendo y haciéndose (Brie, 1999b 167).

Continuando con el tono doloroso y de denuncia del número anterior, y la preocupación por el presente de violencia y corrupción, Brie decía en el editorial a propósito de la edición “doble” y la persistencia artística:

Tonto intento de oponernos con espadas de palo al ametrallamiento cultural y real ahora que el Nunca Más de los horrores se repite en Yugoslavia con el agregado del bombardeo y la invasión (...) América Latina se despide del siglo XX mucho más pobre que hace treinta años, con mayores injusticias, con un abismo mayor entre los poseedores y los desposeídos. Las democracias neoliberales han hecho pagar el costo de su modelo a las clases bajas, y el nuevo milenio recogerá los frutos de dicha política: nueva violencia, nuevos caudillos, populismo de baja ley (...) Exilio y violencia fueron la pesadilla de este siglo para el trabajo de los artistas. Las condiciones en que entraremos en el próximo no dejan de presagiar más que variaciones sobre el tema. Todo lo vivimos, todo lo recordamos dijo alguien ¿Será también cierto que todo lo repetimos? (Brie, 1999: 3).

Aunque los ejemplares se agotaban en seguida, y el empeño de Brie y sus colaboradores por seguir “sacando” la revista fué más que denodado, la crisis interna en el grupo y el descalabro económico neoliberal en la Bolivia de los primeros 2000, obligaron a suspender la edición, primero temporal, y luego definitivamente.

Sostenidos por el estilo de vida antes descrito, TA produjo y representó más de veinte obras diferentes. Escritas previamente a su llegada “El mar en el bolsillo” (Brie, 1989) y “Romeo y Julieta” (Brie, 1991) son aquellas con las que TA comienza a trabajar al instalarse en Bolivia. Más allá de los monólogos y trabajos personales de algunos de los miembros del grupo que no analizaremos aquí,<sup>153</sup> la obra de TA puede dividirse en dos fases: de la “memoria cultural” (1991-1998) y de la “memoria política” (1998-2010).

---

<sup>153</sup> En 1993 Brie escribe, dirige e interpreta su monólogo “Sólo los giles mueren de amor”. En 1994 Gonzalo Callejas adapta, dirige e interpreta “Crónica de una muerte anunciada” sobre el libro homónimo de Gabriel García Márquez; y “La muerte de Jesús Mamani”. En 2003 Maria Teresa Dal Pero escribe junto a Brie “Frágil”, y este último la dirige (la obra se presentó en el IV Festival de Santa Cruz de la Sierra en 2003; en el Festival Iberoamericano de Teatro de La Paz en 2004, y en XX Festival Iberoamericano de Cádiz en 2005). En 2006 Alice Guimaraes escribe y dirige “La mujer de los anteojos”; y César Brie escribe y dirige para el actor Daniel Aguirre “120 kilos de jazz” (esta obra fue presentada en el VI Festival Internacional de Teatro de La Paz en 2008, y en el VII Festival Internacional de Teatro de Santa Cruz de la Sierra en 2009). Otras obras, pero de tipo colectivo, en la primera formación, fueron: “Desde lejos” (creación colectiva, 1994) y “Juan Darien” (creación colectiva, 1996) sobre el cuento homónimo de Horacio Quiroga. En 1998 Brie pone en escena para tres actores su obra de 1987 “En la cueva del lobo”, sobre el cuento de “El lobo feroz” que presenta en el Festival Internacional de La Paz (1998); y monta “Graffiti” obra de cierre del taller de formación de actores que había durado un año. En 2002 escribe y dirige “El cíclope” inspirado en la obra de Eurípides que presenta en el IV Festival de Santa Cruz de la Sierra en 2003; y en 2007, “¿Te duele?”, una obra para Lucas Achirico y su esposa Danuta Zarzyka.

- Fase de la memoria cultural

En esta primera fase se observa un mayor énfasis de indagación sobre temáticas de la cultura popular andina, tópicos y figuras históricas específicamente bolivianas. Aquí incluimos las farsas “Colón” (César Brie, 1992) y “Ubú en Bolivia” (César Brie, 1994) adaptación libre de “Ubú rey” (1896) de Alfred Jarry, y la tragicomedia “Las abarcas del tiempo” (1995).<sup>154</sup> En este ciclo “cultural” se utilizan sistemáticamente los registros paródico y satírico y un tipo humor grotesco para abordar la temática del poder y los diálogos interculturales, generar una propuesta afín al imaginario y temperamento local y provocar la adhesión progresiva del público boliviano. Bromeando, Brie señaló: “Pudimos permitirnos después de haber creado dos farsas, ‘darles con el hacha’” (2002: 26).

En una entrevista personal con la autora, el director recordó que fue conociendo y descubriendo el mundo andino y la cultura popular de la mano de Verónica Cereceda y Gabriel Martínez que, en sus palabras, fueron sus padres espirituales. “Las Abarcas...” es fruto de esta aproximación. Pero también, como decíamos, el conocimiento del universo popular campesino vino de la mano de las giras por el interior de Bolivia:<sup>155</sup> “Íbamos a donde nadie iba (...) pagaban con lo que tenían: papa, chuño, monedas, verduras...”, comentó Brie. El director sostiene además que sus dos primeras obras, “Colón” y “Ubú”, permitieron al grupo ir poco a poco construyendo un nombre, conocer el país y vivir. Sabían que necesitaban crear un público:<sup>156</sup> “entonces tenía que hacerlo reír (...) con una risa que fuera estupor, sorpresa, comprensión”, incluso a través de la blasfemia. Con todo, aclara: “pero nosotros no entramos en el mundo andino en forma orgánica (...) como para dialogar con las comunidades como lo haría un antropólogo. Entramos en contacto con Bolivia a través de los distintos públicos que podíamos encontrar y a través de los distintos lugares de representación — lugares muy populares como mercados, universidades y también teatros—”.

---

<sup>154</sup> En este primer período también podrían ser incluidas las obras de calle: “Cancionero del mundo” (creación colectiva, 1992), y “La leyenda del pueblo que perdió el mar” (1992), que dramatiza el tema de la pérdida de salida marítima de Bolivia, y fue realizada por alumnos de un taller de teatro. No contamos ni con los textos y registros de la puesta en escena de estas dos obras. Naira González, en entrevista personal, recordó que “Cancionero...” era, como el título señala, el enlace de diferentes canciones de distintas partes de todo el mundo que los actores interpretaban en vivo sentados en un banco largo. La obra no tenía texto ni acciones físicas, y fue montada con la coordinación de Plancher y González, mientras Brie estaba de gira con uno de sus monólogos personales.

<sup>155</sup> Nuevamente, similar al proceso vivido por el GU.

<sup>156</sup> Según apreciara Brie, ese público fue mayoritariamente juvenil. Entrevista personal con la autora

“Colón” es la primera obra que TA crea en Bolivia y, según Lucas Achirico, fue realizada rápidamente “para darnos a conocer y poder vivir”.<sup>157</sup> Fue estrenada en septiembre de 1992 y resulta bastante significativo que el grupo decida inaugurar su producción trabajando sobre un tema que toma impulso a raíz de una coyuntura histórica muy específica para la memoria de los países con mayorías indígenas. Justamente, en el marco del aniversario del descubrimiento de América y con motivo de las polémicas que en toda la región se habían suscitado respecto del tema y la relectura de la historia de América Latina, la obra se proponía reflexionar en torno a las relaciones de poder y las lógicas de dominación y penetración cultural. En un contexto más general, no debe olvidarse que: “Una de las características del teatro en la segunda mitad del siglo XX, especialmente en torno a la conmemoración del Quinto Centenario de la llegada de los españoles al suelo de la actual América Latina, fue el de la reconstrucción de la historia. Esta reconstrucción implicaba una lectura de ciertos sucesos del pasado para proponer una nueva lectura funcional a las ideologías de los productores” (Villegas, 2000: 20). La recepción del espectáculo fue muy buena y entusiasta, tanto por parte de los diversos públicos locales como en el extranjero: “La obra generaba mucho disfrute: era un espectáculo muy fuerte... vital”, según recordara Naira González.<sup>158</sup> Se presentó en el Festival de las Naciones en Santiago de Chile y en el festival de teatro “Peter Travesí” en Cochabamba en 1992 y, según el investigador Willy Muñoz (1992), la obra recibió el segundo premio nacional y no el primero, debido a que Brie —argentino— vivía en el país hacía poco tiempo.

“Ubú en Bolivia” es la siguiente obra del grupo, que profundiza el tono paródico para abordar, en este caso, el manejo obscuro, corrupto e irresponsable del poder en la Bolivia actual, habida cuenta del desorden político y económico imperante. La ridiculización del poder político, el uso de la estereotipia para cuestionar las formas del poder, se canalizan a través de la exageración gestual y la preeminencia de lo lúdico en la puesta en escena. Villegas lee a “Ubú...” en continuidad con el teatro social latinoamericano, aunque sin la exasperación ideológica o partidaria esquemática de los sesenta: “Constituye un teatro con la utopía moderna de la democracia, con procedimientos teatrales de la posmodernidad” (Villegas, 1997: 173). El crítico observa que esta obra, a través de procedimientos no limitados al lenguaje verbal y con un énfasis en los elementos expresivo musicales y visuales de la cultura andina, construye

---

<sup>157</sup> Entrevista personal con la autora.

<sup>158</sup> Entrevista personal con la autora.

un “espacio latinoamericano imaginario”: “este espacio se caracteriza por la mezcla y fusión de elementos de las culturas de origen prehispánico con las de occidente europeo para configurar una “latinoamericanidad” híbrida” (Villegas, 1997b: 155). Ello lo conduce a preguntarse por su recepción en Europa y la activación de prejuicios y estereotipos de “lo latinoamericano *for export*”: si bien Brie propondría un mundo de farsa que deslegitima la cultura dominante y que en el contexto local podría leerse como validación explícita de la cultura popular, en Europa:

bien se puede convertir en manierismo gestual o grotesco teatral reforzador de los estereotipos latinoamericanos (...) Lectura reforzada, probablemente, por la fuerte utilización de la hipérbole y el grotesco en la configuración de los personajes. *Ubú en Bolivia* puede ser especialmente interpretada en este modo: América Latina es un espacio de dictadores esperpénticos, los discursos alternativos se sustentan en indígenas manipulables que, si llegan al poder, serán tan corruptos como los gobernantes anteriores (Ídem: 158).

Este espectáculo se presentó en el XI Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz en octubre de 1996 y, más tarde, en el II Festival Internacional de Teatro de Santa Cruz de la Sierra (1999), entre otros escenarios.

“Las abarcas del tiempo” es la tercera obra de esta primera fase de producción de TA y fue estrenada en el Teatro Municipal de La Paz el 15 de noviembre de 1995. Si bien en relación a las dos obras precedentes se observa una continuidad estilística con el uso de procedimientos propios de la parodia, la sátira y el grotesco, la proporción y la pregnancia de los mismos disminuye, percibiéndose un registro más dramático que se desarrollará notablemente en la trilogía posterior. La obra recupera un rito popular de duelo, para hacer un viaje al pasado boliviano: desde la costumbre de vestir las ropas de un amigo muerto para despedirlo, Brie pudo mostrar jirones de la historia social local y algunas figuras escasas o mal conocidas. En el país de los difuntos, tanto el protagonista como el espectador van encontrándose con diferentes muertos que configuran una metáfora de la misma Bolivia en su diversidad de rostros. Fue presentada en el I Festival de Santa Cruz de la Sierra en abril de 1997 y el I Festival de Teatro de Buenos Aires (1997).

En esta primera fase, la formación del grupo consta de los siguientes miembros: César Brie (actor, dramaturgo y director), Naira González (actriz), Lucas Achirico (actor), Gonzalo Callejas (actor), María Teresa Dal Pero (actriz), Filippo Plancher (actor), Emilio Martínez (actor) y Paolo Nalli (administrador).<sup>159</sup>

---

<sup>159</sup> Entre 1993-1994 Naira González y Emilio Martínez se desvincularon del grupo. Filippo Plancher se retiró hacia 1997. En entrevista personal con la autora González recordó que su desagregación se debió a los roces permanentes con el director y los miembros europeos de TA, su desacuerdo con algunas formas



- Fase “de la memoria política”

Esta fase presenta una nueva configuración en el grupo, lo que renovó tópicos de exploración y consolidó métodos de trabajo y formas de convivencia. Tras la salida de Filippo Plancher, Brie convocó a Freddy Chipana. Él venía de hacer teatro con el grupo “Ojo Morado”, donde se inició como actor hacia comienzos de la década del ‘90 en el marco de una propuesta que, más que ofrecer una profesión o un estudio sistemático, formaba parte de un proyecto de educación integral. De ese modo, los niños y adolescentes de la institución juvenil a la que pertenecía y de la cual dependía “Ojo morado”, fueron descubriendo herramientas y formas de expresión diversas teniendo siempre como prioridad el disfrute y el juego en un marco pedagógico más amplio.<sup>160</sup> Chipana, conocía a TA por sus cursos y tomó algunos de ellos, y en 1997 después de una gira por Chile, abandonó “Ojo morado” y se sumó a la agrupación.

Si hubo un taller de formación significativo para la trayectoria del grupo, fue el que se realizara en 1998: durante casi un año (duración excepcional), profesores y alumnos convivieron en la casa teatro, montando al final del ciclo una obra fruto de las inquietudes de los jóvenes asistentes titulada “Graffiti”. Luego de esta experiencia, varios de ellos pasaron a integrarse al grupo: Soledad Ardaya,<sup>161</sup> Alice Guimaraes, Jorge Jamarlli, Cristian Mercado y Daniel Aguirre Camacho, fueron invitados a trabajar regularmente. Mercado venía haciendo teatro como miembro del grupo “Teatro Duende”. Según sus palabras en TA vivió “un tiempo alucinante”, resaltando la juventud y las ganas de trabajar que compartía con sus compañeros: “Fue toda una lección de vida”<sup>162</sup>. Alice Guimaraes había estudiado actuación en la Universidad Río Grande Do Sul y en Bérgamo. En Europa tomó contacto con el “Odin...” y luego en Alemania, realizó seminarios de formación de danza hindú. En Brasil había sido parte de un grupo de investigación teatral (sobre todo en torno a la labor del actor) con un fuerte trabajo de entrenamiento físico. En 1997 hizo un curso con TA, y un año más tarde fue parte de la experiencia del ya mencionado taller anual en el que, hay que destacarlo, sólo fueron convocados alumnos con los que TA ya había trabajado, que conocía o habían recibido algún seminario suyo. Daniel Aguirre Camacho sabía del trabajo de TA desde 1992 cuando estaba en el colegio. Entre 1994 y 1997 tomó algunos

---

de gestión grupal y dirección por parte de Brie, y la acumulación de cansancio personal, consecuencia de su juventud y el aislamiento que implicaba vivir y trabajar en el campo: “No era mi lugar”.

<sup>160</sup> Ver mención de este grupo como parte de la *tendencia* en el capítulo I.

<sup>161</sup> Ardaya ya venía trabajando con TA desde la obra “Las abarcas del tiempo” (1995).

<sup>162</sup> Entrevista personal con la autora.

talleres y cursos de actuación mientras estudiaba en Santa Cruz de la Sierra; formó parte de un colectivo universitario llamado “Nosotros Dos” y luego trabajó con el “Teatro del Ogro” entre 1998 – 1999, participando en algunos festivales internacionales de teatro. Con el mismo grupo hizo un proyecto de teatro con comunidades indígenas en el oriente boliviano, presentó obras y dictó talleres. En 1997 se inscribió a una de las residencias que el grupo acostumbraba hacer durante dos semanas, tras lo cual Brie lo invitó al taller extraordinario de 1998, del que participó por el período de seis meses porque tenía que terminar sus estudios. A finales de 1999, solicitó ingresar como alumno y en 2000, fundó el teatro “De la Favela” y fue parte de “Oveja Negra”, un grupo conformado por alumnos de TA.<sup>163</sup>

Respecto de la dinámica de trabajo y convivencia de los actores en aquel momento Freddy Chipana recalcó: “Construimos, generamos desde la convivencia, un espacio generoso”. Él coincide con Achirico al señalar que el inicio de su experiencia en Yotala fue muy complejo: implicaba no sólo aprender nuevos métodos de entrenamiento y formación, sino también desaprender y reaprender formas de creación e investigación teatral que él ya tenía por conocidas y efectivas: “No sentí a TA como mi casa, tampoco fue una escuela sino un grupo de trabajo e investigación teatral”.

Así, con una formación más numerosa el grupo comenzó una nueva etapa de exploración y creación donde la reflexión sobre la violencia, la historia y “lo político” resultaron centrales. Con todo, tal como Daniel Aguirre Camacho ha reflexionado, la historia y la política siempre fueron parte sustancial del trabajo del grupo:

Creo que fue la base fundamental de la ética y estética del grupo poder observar lo que sucede tanto interna como exteriormente, tanto desde un encuentro con uno mismo —que desde mi punto de vista ya entra en un hecho político social— porque lo que a uno acontece está intrínsecamente relacionado con el entorno. La observación de los hechos políticos ha sido siempre el motor para una búsqueda de sentido para establecer otro tipo de diálogo y por nuestra parte una labor comprometida como artistas fue lanzar preguntas y no dar respuestas. Sólo compartir nuestras inquietudes, reconocernos con el otro y darle belleza para que nuestra mirada sea comprendida y pueda ser asimilada por el espectador y le llegue como cuando uno sumerge en un sueño.<sup>164</sup>

Con un registro trágico, aunque sin perder el humor, incluimos en este período el así llamado por su autor “tríptico de la política” constituido por las obras “La Ilíada” (2000), “En un sol amarillo” (2004) y “Otra vez Marcelo” (2005); y la última pieza escrita y dirigida por Brie para TA: “Odisea” (2008).

---

<sup>163</sup> Entrevista epistolar con la autora.

<sup>164</sup> Ídem.

En 1996 Brie releyó el poema homérico durante un viaje a Italia, y comprendió la vigencia de ese drama en la actualidad latinoamericana: “Sentí que en el primer poema de occidente se estaba hablando del presente” (Brie, 2007b). Dos años después, en 1998, trabajó el texto con sus actores por más de cuatro meses, y durante más de seis se dedicaron al montaje. Fue el trabajo al que más tiempo de elaboración le dedicaron y que más repercusión tuvo. Para su preparación contaron con el asesoramiento entre otros de Bernardo Rosado Ramos (danzas bolivianas),<sup>165</sup> Sandra Zabeo (danza contemporánea) y Giancarlo Gentilucci (escenografía y vestuario). Se presentó en escenarios de distintos países y varios festivales, entre ellos, el XV Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz en el 2000 y en el IV Festival de Santa Cruz de la Sierra en 2003.<sup>166</sup>

La primera de las obras del tríptico fue una bisagra para TA: consagración absoluta en la escena nacional e internacional, obra premiada y alabada por el público, la academia y la crítica, fue, como decía Brie, “el canto del cisne” del grupo: “(...) la obra mas importante que hicimos (...) la más completa (...) implicaba mucho desgaste, mucho esfuerzo”. Incluso admite que podrían haber continuado haciéndola, dado que era muy requerida, pero adjudica al cansancio de los actores, el desgaste grupal y la mala administración de Nalli para conseguir dinero y sostener con más facilidades la vida cotidiana del grupo, las razones por las que la puesta no tuvo mayor circulación, aunque la recepción fue siempre excelente: “La gente terminaba de pie... el público en vez de gritar ¡Bravo!, decía ¡Gracias!”.<sup>167</sup> Luego de varias giras —en una de las cuales se presentaron en Buenos Aires en el Galpón de Catalinas Sur donde el grupo además repuso “Ubú en Bolivia” (2001)—, varios jóvenes decidieron distanciarse de la agrupación y comenzar proyectos personales. Según su director, TA había entrado en una crisis que duraría varios años, y que respondía a varios factores: caída en el interés, disminución en el entusiasmo y sacrificio para con el trabajo y la convivencia; creciente desgaste de los vínculos internos y nuevas búsquedas y aspiraciones personales de sus miembros. No debe olvidarse que mientras TA iba creciendo como proyecto, también maduraban sus integrantes, quienes además comenzaron a gestar nuevas familias. Hacia

---

<sup>165</sup> Rosado Ramos también asesorará al grupo respecto de danzas bolivianas para la elaboración de “Otra vez Marcelo” y luego para “Odisea”.

<sup>166</sup> En el marco de la elaboración de esta obra y su gira por Europa, se produjeron dos películas documentales del grupo: *De los Andes a los Apeninos* (1999-2000) de Giancarlo Gentilucci y Andrea Locatelli; y *Hacienda Teatro* (2003) de Reinhard Manz, Matthias Rebstock y Daniel Ott. Point de vue DOC.

<sup>167</sup> Entrevista personal con la autora

2002/2003 Jorge Jamarlli, Freddy Chipana y Cristian Mercado continuaron solos. Después harían lo propio Soledad Ardaya y la antológica María Teresa Dal Pero.

“Yo creo que hasta la época de “Graffiti” no me detuve, tengo la sensación de que no me detuve. Un proyecto me llevaba al otro, no tenía un por qué que volviera a morderme la conciencia. Todo era muy fuerte, muy intenso (...) [Mientras tanto] la convivencia no era un problema para mí (...) hasta “La Ilíada” no sentía la dureza de esa vida”. Dal Pero añade que en esa obra ya comenzaban a manifestarse signos de repetición así como divergencias dentro del grupo en lo que hace al plano de lo discursivo-textual de las obras, detectándose cierto facilismo a nivel de explicitación de lo político, cuestión con la que coincide Mercado, advirtiendo también que con esa obra queda debilitada la idea de “un teatro móvil”, dada la exigencia de requerimientos técnicos que volvían muy dificultoso y, sobre todo, costoso el traslado de actores y escenografía. Según recuerda Dal Pero, en el proceso de esa obra había muchos choques, mucho agotamiento: “Yo en “La Ilíada”, ya no disfrute”.

En relación con los motivos de su alejamiento del grupo, la actriz señala que, además de la recepción en el campo y en sectores populares, como artista “necesitaba la mirada de otros artistas (...) Además yo quería trabajar más lo musical, vivir de otra manera, llevar adelante otro cotidiano”. Luego de un año sabático en México, hacia 2003 decidió abandonar TA. Por su parte Mercado, que también se desligó hacia 2002-2003, explica: “Yo me fui porque necesitaba hablar de otras cosas y de otra manera (...) Sentí que dejaba de sorprenderme el proceso porque podía anticiparlo”. Por otro lado subraya que desde 1998 a 2002/2003 el grupo había crecido humanamente y sus miembros necesitaban mayor autonomía. Después de “La Ilíada”, trabajando en “El cíclope”, Freddy Chipana tuvo un accidente que le provocó una seria conmoción cerebral que lo dejó inactivo por más de un mes, luego de lo cual decidió su renuncia: “Quería ver si había aprendido algo (...) Para mí irme ha sido un paso más adelante. Pude entender el teatro de otra manera. Pude conocer otros universos”. Asimismo rescata la importancia de la capacidad de trabajo y nutrición grupal: la reciprocidad, el compañerismo existente entre los miembros de TA.

“En un sol amarillo. Memorias de un temblor” hizo posible volver la mirada sobre hechos que habían ocurrido hacía pocos años en Bolivia, pero sobre los cuales la información había sido escamoteada y/o tergiversada por instituciones políticas y los medios de comunicación masivos: el manejo corrupto de fondos públicos para la

contención de los damnificados del terremoto del 22 de Mayo de 1998<sup>168</sup>. La intención de la obra era “contribuir a combatir la cleptocracia que a través de partidos políticos e instituciones, ha desangrado y empobrecido al país” (Brie, 2004: 8). Contó con la colaboración de Cergio Prudencio (música) y se utilizaron temas de Luzmila Carpio. Se presentó en el Festival Iberoamericano de Cádiz en 2004, en el Festival Iberoamericano de Teatro de La Paz Bolivia en 2004 y en el V Festival Internacional de Teatro de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia en 2005.

En 2005 el Galpón de Catalinas Sur en Argentina volvió a recibir a TA, en esta oportunidad con “Otra vez Marcelo”, interpretada por Brie y su mujer Mía Fabri, quien en 2003 se había unido al grupo. Con esta obra se cierra la trilogía en torno a lo político: su eje central es el tópico de la memoria social y la emergencia de figuras invisibilizadas de “otra historia política boliviana”. Pero es también, en palabras del director, “un canto de amor a Mía”.<sup>169</sup>

A instancias del sobrino de Quiroga Santa Cruz, quien fuera el editor de la revista del grupo “El tonto del pueblo”, TA conoció la trayectoria y militancia del intelectual boliviano. Brie se sintió animado a hacer la obra debido a la impresión de orfandad o pérdida de referencias políticas, intelectuales y humanas entre los bolivianos en plena democracia, pero también motivado por la indignación frente a la burla que la familia había recibido buscando los restos de Marcelo, quien aun permanece desaparecido. Recuérdese además que este espectáculo, que repone un pensamiento y militancia política progresista —a nivel cultural e ideológico— y nacionalista de izquierda —a nivel político y económico—, se gesta en medio un proceso político de profunda efervescencia y violencia debido a los intentos de profundización de medidas neoliberales con la privatización de recursos naturales claves como el agua, el gas y los hidrocarburos (cuestiones que vaticinó y denunció Santa Cruz desde la década del ‘60 y a las que se opuso fervientemente).

La obra tuvo una recepción especialmente cálida en Bolivia donde, según recordó Brie, el público respondía a los actores con un silencio respetuoso y emotivo. En 2007 “Otra vez Marcelo” se presentó en el XXII Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz y en la II Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo, en Italia.

---

<sup>168</sup> Las ciudades afectadas fueron Aiquile, Totora, Mizque, las comunidades campesinas de Antakawa, Loma Larga, Chijmuri, Hoyadas, Chakamayú.

<sup>169</sup> Entrevista personal con la autora.

Con la experiencia de trabajo de la trilogía y el audiovisual *Humillados y ofendidos*, Brie escribe y monta la última obra colectiva de TA, “Odisea” (2008), como postrero intento de refundación de la agrupación, e incorpora algunos alumnos como nuevos miembros. Esta última formación sumaba a los ya históricos Nalli, Achirico, Callejas y Guimaraes, a los jóvenes Karen May Lisondra, Ulises Palacio, Paola Oña, Julián Ramacciotti y Viola Vento, que habían participado de un taller de formación en la casa-teatro. Fabri y Brie completaban el grupo, mientras que Danuta Zarzyka, esposa de Lucas Achirico, hacía colaboraciones frecuentes en el diseño de vestuario y accesorios (ya desde “La Ilíada”). La obra comenzó a ser preparada aproximadamente en 2006: “Trabajamos en La Odisea más de un año. A esto se agregan los meses utilizados en escribir el texto, las semanas de seminarios en las que traté de profundizar algunos temas y cantos. Este texto me acompaña desde hace tres años” (Brie, 2009: 7). Este espectáculo se presentó, entre otros escenarios y festivales, en el XXIV Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz en 2009.

Hacia 2008-2009 Daniel Aguirre Camacho decidió desligarse del grupo por diferencias personales y “justamente por que creo que mi formación debía continuar, con todas las bases que aprendí y también la necesidad de desaprender, para encontrar, reencontrar y seguir buscando sobre el camino en este mi oficio”.<sup>170</sup>

La crisis interna en TA y la hostilidad que cosechó Brie en los últimos años de su residencia en Bolivia, lo empujaron a tomar la decisión de desligarse del proyecto de TA: “Proteger al grupo de la erosión de nuestras relaciones. También de las agresiones. Al parecer, el autor de este sueño no estuvo a la altura de lo que una vez imaginara” (Brie, 2009: 7). En la actualidad, Nalli, Achirico, Callejas y Guimaraes, conservan el nombre del grupo, y el espacio de la casa y el teatro en Yotala, aunque ya no viven de modo permanente allí sino en Sucre. Ofrecen talleres de formación y trabajan con directores invitados. Han presentado en 2012-2013 “Hamlet de los Andes” dirigidos por Diego Aramburu.

Según Naira González, uno de los elementos más importantes de la apuesta y propuesta de TA es la re-uniión de distintas culturas, la capacidad de interrelación entre lo indígena/local y lo occidental. En la misma dirección, para Lucas Achirico el “legado” de TA a la escena boliviana es el haber hecho posible el diálogo en la diversidad, tanto en el plano humano —formación de grupo, y dictado de talleres—,

---

<sup>170</sup> Entrevista epistolar con la autora.

como en lo que respecta a los materiales para la creación de obras,<sup>171</sup> desde un enfoque ético caracterizado por la entrega y la honestidad frente al trabajo: “Siempre hemos hablado de lo que hemos querido”. El actor recalca que, frente a posibles pedidos o subvenciones que demandaran el tratamiento de ciertos temas a cambio de un sueldo “seguro”, TA priorizó la libertad expresiva y temática. Para Dal Pero, la “herencia” de TA reside en que, fruto de una investigación constante y sin desligarse del contexto social, su propuesta teatral y poética ayudó a suscitar un nuevo imaginario, abrir un horizonte de imaginación en el público. Por su parte, Daniel Aguirre Camacho sostiene que la principal contribución a la sociedad boliviana en general que hizo TA fue que “mediante sus puestas se establecía un diálogo y una confrontación entre problemáticas tanto de la ciudad como del campo, un hecho común acorde a realidades diferentes y encontradas (...) el encuentro ya sea entre culturas, personas y sociedades, etc. es, desde mi parecer, la única manera de reinventar algo que siempre estuvo ahí, que es la manifestación de un todo y de nosotros mismos”.<sup>172</sup>

En relación al aporte al “campo teatral”, Dal Pero considera que el compromiso, el sentido de la responsabilidad con el trabajo, son valores que TA forjó a lo largo de su trayectoria y ayudó a cultivar en la escena boliviana: “Un grupo de gente que se la jugó por un camino de trabajo, de vida. Un sentido del compromiso con uno mismo y con la sociedad”. Mercado y Chipana coinciden al señalar que TA hizo posible la profesionalización de una pasión, elevando el nivel de seriedad y exigencia con el trabajo, aportándole rigor a la escena boliviana, realzando la importancia de una dedicación y esfuerzo diario, sistemático: fue un ejemplo que contagió el amor por el teatro, el entusiasmo y el fervor por procesos creativos intensos, profundos. En la misma dirección, Daniel Aguirre Camacho señala: “(...) el 90 % de los que asistimos a los talleres y/o formamos parte del grupo, se dedica a este oficio, además que ha impulsado grupos y gente de teatro (...) mostrando una estética muy aguda, de un lenguaje que sea tanto para lugares como una cancha de fútbol en medio de una planicie en el Altiplano, o como el Kirk Douglas Theater de Los Ángeles (...)”. Pero además TA fue también un ejemplo de ética, de “rigor con la vida” en palabras de Chipana, como “algo bien hecho”, como compromiso responsable con el trabajo (aunque no siempre, desde su perspectiva, se profundizó lo suficiente en los temas tratados).

---

<sup>171</sup> En esa dirección Guimaraes comentó que, más que una idea “a priori” en torno a qué elementos o formas culturales utilizar en cada obra, el grupo aprovechaba las habilidades y capacidades de cada integrante: en su caso por ejemplo, para “La Ilíada”, su conocimiento de danzas tradicionales de la India.

<sup>172</sup> Entrevista epistolar con la autora.

### 3. Aportes gramscianos para una lectura de la figura del intelectual

Habiendo recorrido los senderos históricos de ambos grupos y las huellas que han ido dejando sus directores, este apartado da cuenta de la perspectiva teórica desde la cual entendemos la figura del intelectual en general, y desde allí realiza una lectura puntual tanto de la figura de Sanjinés como de Brie.

Si, a partir de las ideas de Antonio Gramsci, entendemos la sociedad como un entramado de relaciones de fuerza, relaciones de poder en construcción dinámica permanente, un complejo que amalgama fuerzas productivas y conciencia, bajo una lógica económico-política en pugna en la que cada sujeto se incluye, concluiremos que no es posible “despegar” la función profesional del intelectual del complejo de relaciones sociales del que forma parte y transforma, pues su trabajo “no puede separarse del trabajo productivo en general” (Gramsci, 2009: 290).

En *Apuntes para una introducción y una iniciación en el estudio de la filosofía y de la historia de la cultura*, Gramsci señala la importancia de la elaboración y construcción de la propia *concepción de mundo* en tanto norma operante y activa de conducta, o sistema de relaciones del hombre con el mundo circundante (Gramsci, 2000). En la medida en que esa *concepción de mundo* o marco simbólico-material de producción social es criticada y depurada de incoherencias internas para volverla unitaria, puede funcionar como lugar de empoderamiento y conquista de la conciencia, comprensión del propio valor histórico. Puesto que en toda formación cultural coexisten distintas estratificaciones, uno de los roles del intelectual es precisamente dar cuenta críticamente de elementos y prejuicios de otras elaboraciones históricas para renovar y enriquecer la cultura en un sentido progresista e inclusivo, atendiendo a los desafíos del presente. Más aún, si la propia *concepción del mundo* responde a determinados problemas planteados por la realidad y se construye ligada a la praxis política; producir conocimiento, arte y cultura lleva implícito en la perspectiva gramsciana el compromiso por su socialización, o sea su integración en la acción política dentro del sistema de relaciones en pugna.

Dado que la cultura es parte de las formas ideológicas por medio de las cuales los hombres adquieren conciencia y luchan por resolver el conflicto entre fuerzas productivas y relaciones de producción, y los intelectuales representan toda la tradición cultural de un pueblo cuya historia quieren resumir y sintetizar, para Gramsci es clave que los intelectuales se fundan con las mayorías populares en un sistema de alianzas en la lucha por la hegemonía en tanto ejercicio de poder, proyecto y dirección político-



cultural. Para ello, en *Observaciones y notas críticas sobre un intento de Ensayo popular de sociología*, el autor propone una tríada dinámica entre el saber, el comprender y el sentir, señalando la necesidad de las tres instancias en la praxis histórica del intelectual orgánico:

Una adhesión orgánica en la que el sentimiento-pasión se convierte en comprensión y por lo tanto en saber (no mecánicamente sino en forma viva), sólo entonces la relación es de representación, y se produce el intercambio de elementos individuales (...) o sea que se realiza la vida de conjunto que es la única fuerza social, se crea el “bloque histórico” (Gramsci, 2000: 347).

Gramsci advierte sobre la contradicción de cierta intelectualidad que, asépticamente, cree poder *saber* sin sentir estando separada del pueblo-nación. Frente a ello propone una “comprensión desde adentro” que pueda ofrecer explicaciones y análisis históricos y políticos apoyados en una experiencia compartida, próxima y dialéctica con los sectores populares. Allí radica la organicidad del intelectual que, en continua relación y adecuación a la organización de las fuerzas colectivas, en movimiento real, no se esteriliza esquemáticamente, sino que historiza la cultura y su *concepción de mundo*. Vive, sólo si es capaz de interpretar y adaptarse a las necesidades de los sectores que se propone representar bajo una unidad orgánica entre teoría y práctica que hace políticamente posible un progreso intelectual de masas (252). Desde la perspectiva gramsciana, la intelectualidad debe fusionarse y conocer las contradicciones de los sectores populares a fin de dar principios críticos de abordaje a esos problemas que se conecten con la vida práctica. Su agencia política —la producción de conocimiento y cultura— entraña entonces una voluntad de cambio y transformación social dentro de la esfera pública. En tanto centro de elaboración ideológica situado en un tiempo y espacio puntual del que no es posible abstraerlo, y asumiendo en ese contexto una posición específica en el campo de relaciones de poder —mediada por distintos condicionantes estructurales como clase, género, raza, generación, etc.—, el intelectual adopta posicionamientos híbridos, inestables, intermitentes acaso, entre la desestabilización y la reproducción del orden social hegemónico.<sup>173</sup>

---

<sup>173</sup> Retomando la perspectiva de Antonio Gramsci, Edward Said sostiene que: “el intelectual es un individuo dotado de la facultad de representar, encarnar y articular un mensaje, una visión, una actitud, filosofía u opinión para y a favor de un público (...) plantear públicamente cuestiones embarazosas, contrastar ortodoxia y dogma (mas bien que producirlos) actuar como alguien al que ni los gobiernos ni otras instituciones pueden domesticar fácilmente, y cuya razón de ser consiste en representar a todas esas personas y cuestiones que por rutina quedan en el olvido o se mantienen en secreto” (1996: 30). Para el autor esa capacidad de representar implica a la vez entrega y riesgo, audacia y vulnerabilidad, una actitud vigilante que ofrece —en la huella del pensamiento de Wright Mills— visiones desenmascaradoras o

Teniendo como base los elementos de la perspectiva gramsciana expuestos, avancemos sobre la caracterización del perfil intelectual de ambos directores. Historiando las permanencias y cambios de la intelectualidad latinoamericana de los sesenta y setenta —especialmente del campo literario— Claudia Gilman analiza la idea del “intelectual comprometido”, noción que nos resulta operativa para describir ciertos rasgos en común que presentan tanto Sanjinés como Brie:

[el] *intelectual comprometido* conservaba la alusión a la pertenencia profesional y se refería a los intelectuales en tanto grupo de sujetos parcialmente especializados en torno a un tipo de saber. Pero, paradójicamente, también los convertía en portavoces de una conciencia humanista y universal que se desplegaba más allá de las fronteras y las nacionalidades. La doctrina del compromiso aseguraba a los intelectuales una participación en la política sin abandonar el propio campo, al definir la tarea intelectual como un trabajo siempre, y de suyo, político (2003: 72).

Consideramos que los tres rasgos señalados por Gilman —pertenencia específica a cierta producción de conocimiento, conciencia humanista ligada a lo regional y participación en el arena política— son visibles en las practicas teórico-creativas de ambos directores, a los cuales deberíamos agregar: independencia partidaria, progresismo ideológico, solidaridad con los sectores populares, responsabilidad ética como faro en la producción estética, resistencia ideológica frente a la dictadura y/o el neoliberalismo y conciencia crítica-oposicional. En una basculación, siempre conflictiva y provisoria, entre lo universal y lo particular, lo colectivo y lo subjetivo, estos caracteres se concretan en el esfuerzo de ruptura de estereotipos y reduccionismos limitadores —del pensamiento y la comunicación humana— a través de pronunciamientos públicos (las obras) que, si bien hacen uso de una lengua y una cultura compartida, evidencian una modulación y sensibilidad personal que busca “producir” un sonido, una huella, un acento especial que da cuenta del sesgo de su perspectiva. Sin estar exentos de presiones o coerciones (de hecho Sanjinés y Brie sufrieron del exilio y la migración forzada respectivamente), ni perder especificidad histórico-contextual, ambos intelectuales enlazaron explícitamente lo local con lo universal, le dieron un alcance humano, extrayendo una lección de la experiencia particular (la opresión y la injusticia de un grupo queda entonces asociada a otras experiencias de similar naturaleza).<sup>174</sup>

---

alternativas al orden establecido: “No se trata solo de negarse pasivamente, sino de la actitud positiva de querer afirmar eso mismo en público” (40).

<sup>174</sup> Said sostiene que, caracterizando al intelectual como francotirador, intentaba dar cuenta de “lo impotente que uno se siente a menudo frente al poderoso entramado de autoridades sociales —medios de comunicación, gobierno y corporaciones, etc.—, que eliminan cualquier posibilidad real de cambio. El hecho de no pertenecer deliberadamente a esas autoridades implica no poder llevar a cabo ningún cambio

Si en el campo literario de los sesenta y setenta, dos máquinas —el fusil y la de escribir— se enfrentaron,<sup>175</sup> ese no fue el caso del cine de Sanjinés ni el teatro de Brie: en ninguno de los dos casos se observa la pérdida de confianza en la eficacia política, ideológica e histórica de las producciones estéticas, puesto que las mediaciones culturales y las prácticas simbólicas son, para ambos intelectuales, formas de trabajo político. De ahí que el compromiso con la escena pública del país, la profesionalización y la preocupación por la comunicación con los espectadores, hayan sido ejes de atención no contrapuestos en ninguna de las dos perspectivas, lo que se tradujo en un tipo de formación interdisciplinaria y una apuesta creativa a encontrar narrativas y estéticas afines a los imaginarios populares, a fin de buscar la mayor eficacia ideológica y política.

Por último añadamos que tanto Sanjinés como Brie se ajustan perfectamente a la definición que Víctor Vich y Virginia Zavala dan sobre los intelectuales en tanto “productores de discursos que establecen ciertas agendas políticas y asumen como función la posibilidad de repensar problemáticas referidas a la identidad, el poder y las relaciones sociales. Un intelectual es un sujeto que produce conocimiento, enuncia una narrativa sobre cultura y acompaña, públicamente, la construcción de la memoria colectiva” (Vich y Zavala, 2004: 99-100). Ligado a la producción y distribución de conocimiento, desde esta perspectiva —que retomamos— la labor intelectual es una experiencia y un posicionamiento, implica presentar un conjunto de valores y opciones motorizados por un impulso vital y radical, así el intelectual sería “alguien que considera que el hecho de ser un miembro pensante y preocupado de una sociedad le habilita para plantear cuestiones morales que afectan al fondo mismo de la actividad desarrollada en su seno (...) en la medida en que dicha actividad compromete al propio

---

directo y, por desgracia, en ocasiones verse relegado al papel de testigo mudo de horrores que de otro modo nadie recordaría (...) El espíritu de oposición (...) implica, por una parte, lo que en cierta ocasión Foucault llamó una “erudición implacable”, *decidida a explorar detenidamente fuentes alternativas, exhumar documentos enterrados y recuperar historias olvidadas (o dejadas de lado) y, por otra parte, un sentido de lo dramático y de lo rebelde, aprovechando al máximo las escasas oportunidades que uno tiene de hablar* (...) (1996: 17-19). El subrayado es nuestro. Respecto del mismo (sobre la caracterización del intelectual vía Foucault), ver especialmente el capítulo IV.

<sup>175</sup> “La radicalización de los intelectuales se inscribió también en la crisis generalizada de los valores e instituciones tradicionales de la política: la democracia parlamentaria, los partidos, los políticos mismos e incluso los modos tradicionales de la representación política, que constituyen algunos de los rasgos de la época” (Gilman, 2003: 63).

país, su poder, sus modos de interactuar con sus ciudadanos y con otras sociedades” (Said, 1996: 90).<sup>176</sup>

Para pensar las diferencias entre ambos directores, conviene atender las divergencias contextuales y, por ende, lo que respecta a las modulaciones específicas dentro de la *tendencia de producción cultural* en las que inscribimos a cada colectivo. Según Vich y Zavala —que retoman la propuesta de Claudio Lomnitz— los intelectuales, en tanto productores de síntesis culturales, pueden cumplir con funciones “internas” o “articulatorias”: en el primer caso, el discurso construido configura cierta narrativa que busca representar a la comunidad de referencia; en el segundo, el discurso articula la localidad con contextos más amplios. Lejos de una polarización de funciones, eximiendo un tipo en beneficio del otro, en el caso de Sanjinés podría observarse un trabajo con mayor predominio de funciones internas, mientras que en el de Brie habría una labor más articuladora. Esto va en consonancia con el tipo de modulación que cada grupo encarna. En Sanjinés/GU la intervención política y la radicalización ideológica se encuadra en un espectro y rango local, interno, que busca revolucionar la cultura boliviana como parte de un fenómeno de cambio más amplio. Los rasgos humanitarios propios de la propuesta de Brie/TA se vinculan más orgánicamente a una dinámica intercultural y de progresismo político, que podemos pensar como prácticas o funciones articuladoras, donde la cultura boliviana busca democratizarse y encuentra canales de resonancia común con otras tradiciones.<sup>177</sup>

---

<sup>176</sup> Por su parte Silvia Sigal, retomando a Raymond Williams, ve en el intelectual un tipo de formación cultural (más que una categoría), añadiendo que en él “se enlazan conocimiento y valores colectivos, lazo que se lee en sus discursos o en la clasificación que otros actores hacen de ellos. La posición del intelectual depende tanto de la decisión individual de asumir ese papel como del *sentido* político que pueden adquirir prácticas culturales” (2002: 8).

<sup>177</sup> Si la creación de un grupo de intelectuales orgánicos resulta un proceso largo y complejo, el trabajo paralelo todavía más arduo pero necesario, es aquel que permite crear un sector intelectual de nuevo tipo que surja directamente y permaneciendo en contacto con las mayorías, salto que modificaría sustancialmente el panorama político-ideológico y cultural de una época. Precisamente, en el primer capítulo hemos rastreado la presencia sostenida a lo largo del tiempo de un conjunto de experiencias, grupos y singularidades que podrían perfectamente ser pensadas como parte de una intelectualidad orgánica progresista, ligada estrechamente a los sectores populares e incluso emergiendo de ellos.

#### 4. Testimonios de dos intelectuales

Habiendo estudiado sus itinerarios productivos, y explicitado desde qué perspectiva los entendemos como intelectuales comprometidos, este último apartado se centra en un conjunto de reflexiones recurrentes que Jorge Sanjinés y César Brie han ido elaborando y reelaborando a lo largo de su carrera. Desprendiéndose de su práctica cinematográfica y teatral, ellas han modelado su lugar como intelectuales en el paisaje cultural y político boliviano.

A fin de establecer una lectura comparada entre cineasta y teatrista, seleccionamos tres grandes tópicos de reflexión en común: la relación entre cine/teatro y política, el vínculo con el espectador y el lugar de la emoción y la belleza en la práctica artística. Para estudiar el posicionamiento y las reflexiones intelectuales de Sanjinés y Brie, nos basamos tanto en entrevistas como en sus declaraciones en foros y encuentros, pequeños ensayos, textos que escribieran para diferentes revistas y publicaciones especializadas, poemas y programas de mano. En el caso de Brie, los paratextos y metatextos de sus obras han funcionado como soportes de comunicación y transferencia, haciendo explícitos postulados éticos, políticos y estéticos. La revista “El tonto del pueblo” en general, y sus editoriales en particular, son también una valiosa fuente documental. En el caso de Sanjinés el material reunido en su libro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, resulta central. En ese “gran texto” se delinean el perfil y las actitudes propias de un intelectual orgánico con funciones internas, dedicado a la producción fílmica y teórica, comprometido políticamente con las luchas populares y asociado a las clases subalternas. Reiteradamente se insta a la puesta en valor de la cultura indígena y popular con su concomitante concepción de mundo, a fin de desfeticizar relaciones sociales y procesos ideológicos. Para ello se abordan y discuten (a veces esquemáticamente) los cómo, los por qué, los quiénes y cuándo de la opresión, y los modos de revertir la subalternidad para construir alternativas de empoderamiento; instancias que, como se dijo, Gramsci veía esenciales a la hora de repensar, depurar y reconstruir la *concepción de mundo* que guía el hacer cultural, económico y político.

## a) Arte y política

*GU y Jorge Sanjinés: un cine nacional, revolucionario y popular... un cine militante junto al pueblo*

La perspectiva de trabajo del GU nunca separó vida cotidiana, militancia política y producción estética; ni teoría y reflexión crítica de praxis: “La política, es inherente a la actividad humana fundamental, y el compromiso del artista frente a la problemática que lo circunda, lo define inevitablemente, desde el punto de vista político” (Sanjinés, 1999f: 202). Ello no implica un rol “mesiánico” en relación al “despertar” de los sectores populares, puesto que éstos conocen bien prácticas y estrategias de resistencia cultural. En 1971 Sanjinés advertía con lucidez:

Se trata, en realidad de un estado de vigilia en la noche, y lo que las vanguardias artísticas pueden hacer es alumbrar los caminos. La fuerza y el poder de liberarse reside en las propias masas, que han acumulado suficiente odio y dolor (...) en nuestro propio coraje, en nuestro propio odio que es violencia acumulada, reside la fuerza que va a liberarnos y que cada gota de sangre derramada es también semilla de libertad (Sanjinés, 1999f: 203).

A propósito de la obtención del premio “Timón de oro” en el Festival de Venecia por la película *Yawar Mallku*, en una entrevista al medio ANSA (Venecia), en agosto de 1969, Jorge Sanjinés sostuvo que su triunfo era fundamentalmente moral:

Nuestro cine nace de una toma de conciencia que nos hace comprender la responsabilidad de decir las cosas, de combatir la confusión, de buscar la verdad y de señalar a los culpables de la tragedia de Latinoamérica (...) Como hecho y realidad cultural concreta, sus raíces parten de la necesidad de sobrevivir como pueblos, como hombre, como cultura. Es un cine que rechaza la alienación y adquiere compromiso con la realidad que lo circunda buscando y encontrando un nuevo camino expresivo acorde con nuestras estructuras mentales, con nuestros ritmos internos. Opuesto totalmente al cine deformador, despersonalizador de la civilización de consumo (...) La lucha de liberación de los pueblos del tercer mundo no sólo se dirige a conquistar la libertad y la soberanía sino también y fundamentalmente al encuentro del ser mismo de los pueblos, del ser nacional, como una necesidad vital y como una respuesta a la cultura opresiva del neocolonialismo (1999e: 149).

Respecto de la militancia a través del cine, Sanjinés planteó tempranamente una conocida fórmula antagónica: aquella que refiere al *cine junto al pueblo*, en oposición a un *cine contra el pueblo*. “La experiencia boliviana”, publicado inicialmente en 1972, es un ensayo donde el director explica la historia política y la historia de la cultura boliviana bajo una clave dicotómica: nacional vs. antinacional, señalando como único antecedente relevante en el campo cinematográfico local a Jorge Ruiz.<sup>178</sup> El cine

---

<sup>178</sup> Años más tarde, debido al frecuente contacto con otros realizadores, la visita a numerosos países y el conocimiento de materiales artísticos de diverso carácter en encuentros y festivales, Sanjinés subrayó como referentes de labor intelectual y artística a Aleksandr Medvedkin, Dziga Vertov y Serge Eisenstein, Joris Ivens, y los cineastas cubanos Santiago Álvarez, Julio García Espinoza y José Massip. También rescatará el cine clandestino vietnamita, el senegalés, árabe, argelino y palestino, como otras referencias tercermundistas de un cine al servicio del pueblo. Ver: Sanjinés (1980c).

nacional sería el cine junto al pueblo, esto es, un cine inspirado en la lucha por la justicia y decidido por la liberación:

Es difícil establecer en qué momento los hombres se deciden por la revolución. Es un proceso. Sin embargo en Bolivia *la muerte y la miseria golpean los ojos y los oídos* minuto a minuto, y *los hombres inquietos que lanzan una pregunta reciben a gritos la respuesta*. Poco a poco se estructuró la idea del papel que debería jugar un cine nacional en un país pobre. Los objetivos (...) resultaron necesariamente ligados al interés de las mayorías desposeídas y se establecieron como metas de lo que se entendió como la responsabilidad del artista, del intelectual que debía, en buena parte, su propia condición de privilegiado al desgaste, al hambre, al exterminio de esas mayorías (Sanjinés, 1980b: 14).<sup>179</sup>

El cine militante del GU tiene su origen ideológico-experiencial en los procesos desatados en abril de 1952 que modificaron y al mismo tiempo recrearon la sensibilidad social de los intelectuales, quienes comenzaron a articular su trabajo con los sectores populares mediante una nueva conciencia. En torno a un compromiso orgánico con las mayorías, Sanjinés recalcó.

Plantear la liberación y hacer la revolución deben ser tareas consustanciadas con el espíritu cultural de esa mayoría. Por lo tanto la lucha será así una manera de pertenecer al pueblo, de representarlo, pero no en las palabras y proclamas, no en las teorías y declaraciones, sino en la práctica permanente y diaria, hasta el punto de compartir la visión popular y colectiva sobre la realidad; para que de esta manera, con el derecho que confiere la autenticidad, se pueda emprender la lucha desde el seno mismo del pueblo (1980f: 157).

El cine contra el pueblo y antinacional, por el contrario, se inspira en la promoción de temáticas universales, descontextualizadas, que Sanjinés asocia inmediatamente al imperialismo económico y cultural. En una entrevista con Dina Nascetti en Roma en 1971, Jorge Sanjinés advierte:

(...) el cine de los que han elegido la tarea revolucionaria debe ser cada vez menos tolerante con quienes hacen del arte un producto de consumo, un mero espectáculo. No nos interesa nada que no sea contribuir a la lucha de liberación. Por eso creo cada vez menos en la utilidad de los festivales europeos o de un público de festival (...) Nos interesa un cine en el que el contenido no se proyectará de arriba hacia abajo sino que permitiera una operación de diálogo directo, de pueblo a pueblo (1999f: 200-201).

En “Elementos para un teoría y práctica del cine revolucionario”,<sup>180</sup> escrito aproximadamente entre 1975 y 1977 durante su exilio, Sanjinés sigue precisando los caracteres del cine revolucionario como aquel: “al servicio de los intereses del pueblo,

---

<sup>179</sup> El subrayado es nuestro. Sugerimos al lector retenga especialmente esta cita en su lectura del capítulo IV.

<sup>180</sup> Aquí ofrece una lectura personal en torno al cine revolucionario latinoamericano, explicando contra que se opone —el imperialismo—, cuales han sido los antecedentes en la región y otras partes del mundo, y cuáles son sus desafíos y problemas políticos y estéticos. Sanjinés recupera como antecedente cinematográfico, teórico, metodológico y político a Fernando Birri, quien desde 1957 propone un cine realista, nacional, popular y crítico, afirmado en las culturas populares y de denuncia contra la opresión y la falsedad del sistema dominante. Según su perspectiva Birri significa el arranque del cine político latinoamericano.

que se constituye en instrumento de denuncia y clarificación, que evoluciona integrando la participación del pueblo y que se propone llegar a él” (1980c: 38).<sup>181</sup>

Se destaca sobre todo la definición de su carácter antiimperialista, que implica por un lado “contribuir a tomar conciencia sobre la validez de las culturas nacionales y participar de ellas contribuyendo a su desarrollo” (54), a la vez que luchar contra el capitalismo norteamericano, enemigo de la soberanía nacional cuyos mecanismos de intervención se deben explicar y denunciar:

El enemigo sabe que un pueblo sin cultura propia es un pueblo desarmado y que, por el contrario, un pueblo con identidad nacional, concepciones y modos propios de resolver la realidad, es un enemigo potencial peligroso (...)

Ya no podemos hacer películas que aunque vean con respeto la cultura del pueblo la aíslen de las posibilidades prácticas de la lucha. El trabajo no puede ser sólo paralelo sino dialéctico, porque cultura y práctica se interrelacionan en la estrategia de la lucha antiimperialista (Sanjinés, 1980c: 38 y 55).<sup>182</sup>

En este escrito Sanjinés insiste en caracterizar al capitalismo norteamericano en tanto portador de una filosofía de vida de brutal simplicidad y estupidez, pragmatismo fascista y tecnicista, que sólo tiende al consumismo desenfrenado e individualista. Así concluye en tono apocalíptico: “En última instancia se trata de la contradicción insalvable entre el amor a la vida y la deshumanización que es la muerte” (Ídem: 52).<sup>183</sup>

En el ensayo “Sobre un cine contra el pueblo y por un cine junto al pueblo”, profundiza con cierto esquematismo las tensiones de sus reflexiones previas, añadiendo un sesgo clasista. La dicotomía se desarrolla entre un cine popular y otro burgués, caracterizado este último por la búsqueda exclusiva de rentabilidad, la proyección de una visión subjetiva de la realidad (cuyos problemas sólo le preocuparían al director que los pone en escena), con un protagonista principal individual y un tipo de espectador “corrompido cuya actitud ha quedado en manos del enemigo sin

---

<sup>181</sup> Sanjinés también indica la importancia de un método de análisis materialista e histórico: “Para dirigir una obra hacia objetivos político-sociales es necesario tener una concepción objetiva de la realidad. La preocupación por fenómenos económicos que determinan una condición humana generalizada donde los menos causan, a medida que aumentan sus fortunas, la desgracia y exterminio de los más, tiene que sacudir la conciencia de no pocos hombres que encuentran en la lucha por abolir esas condiciones, su razón de existir” (1980c: 47).

<sup>182</sup> Con una exacerbada retórica combativa, el director apela incluso a metáforas higienistas para explicar al imperialismo: “La ocupación de los cerebros se hace hoy por control remoto; desde los aparatos de televisión y las salas de cines, y esta operación esta facilitada cuando esos pueblos sojuzgados han sido formados solo en los límites de la cultura occidental portadora de virus espirituales afines a los de la penetración” (1980c: 54).

<sup>183</sup> Si bien dedica una parte de su trabajo al análisis político-económico de la región para explicar el funcionamiento del imperialismo, su exposición tropieza por momentos con cierto tono ingenuo: “Somos los principales proveedores de materias primas, plusvalor y terreno de inversión. Somos los que sostenemos la economía hipertrofiada del imperialismo. Si paralizamos toda actividad yanqui en América latina o determináramos nosotros los precios de los productos, el monstruo se desarma y perece. Ellos dependen de nosotros, y no al revés como ellos quieren hacernos creer. ¡Somos pobres porque los EE.UU. son ricos!” (56)



competencia, sin las posibilidades de la comparación (...) se aniquilan las resistencias y se moldea la sumisión a las ideas que persiguen, en su más hondo contenido, la destrucción de la humanidad” (1980d: 76-77).

El director señala incluso que no sólo los espectadores sino también los realizadores deben “extirpar” manifestaciones de la ideología burguesa, que distorsionan la “verdad” objetiva de los procesos históricos. Ellos deben:

vigilar al enemigo que en mayor o menor grado se ha filtrado en nuestro cerebro, si no queremos servirlo aunque nuestra intención sea destruirlo (...) distinguir (...) en qué punto preciso de su conducta o pensamiento están presentes las huellas o la nociva mirada del enemigo. Solamente una frecuente actitud de autocrítica corregirá los deslices y construirá una lúcida conciencia sobre el papel que un creador revolucionario debe jugar (1980d: 76).

Por último, añádase que en el ensayo “La experiencia boliviana” (1972) Sanjinés distingue dos etapas de desarrollo del cine revolucionario (nacional y popular, junto al pueblo): una defensiva y otra ofensiva. La primera se “defiende” del imperialismo mostrando sus efectos, consecuencias, la miseria de las mayorías y su estado de pobreza: una etapa de fuerte denuncia social, de exposición comprometida de una realidad negada, ocultada sistemáticamente. La limitación básica de este tipo de propuesta es que no “añade” nada nuevo al conocimiento de esa pobreza y a la lucha contra ella.<sup>184</sup> La segunda etapa, ofensiva, trae preguntas y respuestas concretas sobre ese (des)orden imperante: da pistas, claves de análisis de la realidad vivida por los sectores populares, le da a conocer los modos de funcionamiento del sistema opresor, señala a sus responsables concretos en el plano nacional y hace “memoria” de las luchas históricas invisibilizadas.<sup>185</sup> Esta segunda etapa concretiza el cine popular, nacional y revolucionario, puesto que lo convierte en “arma” urgente de lucha contra los sectores dominantes, en un sentido de esclarecimiento y agitación sobre el accionar de la burguesía local aliada a los capitales extranjeros, combatiendo la desinformación:

En ningún momento como en la etapa de la lucha por la liberación, el quehacer cultural se hace escenario de un combate ideológico-político que debe librarse para construir la nueva sociedad liberada y por eso la definición de los objetivos revolucionarios que persiga una determinada actividad creativa es útil y necesaria. Hacer del cine un medio de la realización colectiva o el lugar donde las masas reflexionen sobre ellas mismas cinematográficamente o políticamente, implica la participación de estas en distintos y amplios niveles de la creación y de la recepción de las obras (1983: 40-41).

---

<sup>184</sup> “(...) La miseria era mejor conocida por el pueblo que por los cineastas que intentaban mostrarla, puesto que esos obreros, esos mineros, esos campesinos, eran y son en Bolivia los protagonistas de la miseria, que por lo tanto aparte de sentimentalizar a unos cuantos burgueses individualistas, ese cine no servía para nada” (17).

<sup>185</sup> Sanjinés señala al respecto que la primera película que marca un camino en esa dirección es *Yawar Mallku*, la cual denuncia la penetración imperialista a través de los Cuerpos de Paz explicando el contexto social, la ubicación de sus clases antagónicas y las contradicciones irresolubles. De abstracción inaprensible, el imperialismo pasaría a cobrar una forma explícita.

*TA y César Brie: un teatro localizado, una ética que guía, un intelectual íntegro*

A contrapelo del desencanto por los horizontes utópicos y transformadores, y en la Bolivia neoliberal de comienzos de los noventa, la propuesta de TA promovió una práctica, una ética, un discurso intelectual y una poética comprometida con la realidad histórica y cultural local, cuestionando lógicas del sistema dominante y nutriéndose siempre de un presente problemático y situado. La elaboración formal dialogaba — irónica, burlona, dramática y trágicamente— con las condiciones sociales, culturales y económicas del contexto y, *a la vez*, bebía de la cultura global. En lo referente al primer nivel, la teatralización de ciertos rasgos de la identidad nacional boliviana (énfasis en costumbres, formas de socialidad, creencias, ritos, etc.), apelaba a un doble ejercicio en tanto cuestionaba sus esclerosamientos —a través del humor— y a la vez buscaba poner en valor sus potencialidades —en clave dramática-testimonial—. Si bien la representación de los sectores populares no hacía hincapié en su potencial contestatario, denunciaba su vulneración sistemática y la resistencia histórica a nivel cultural (conservación y recreación tradiciones, mitos, danzas, cantos). Respecto del segundo nivel, esto es la incorporación a su poética de elementos de la cultura global, lo más significativo es la apelación a mitos griegos, pero *re-leídos* en clave regional latinoamericana, investigando y descubriendo la contemporaneidad de los dramas y dilemas planteados en los clásicos, y activos en el presente histórico andino.

El teatrista subrayó que reducir “lo político” de la escena al mero tratamiento de un tema era esquematizar el problema dado que es el tipo de resoluciones escénicas que se le da a ciertos tópicos, como la *actitud* ética en relación al propio material, hacia el público y el contexto, lo que construye el horizonte político y social del teatro:

Lo político no está en el tema, sino en la actitud (...) Lo social se anida en lo íntimo. Mi malestar refleja vuestro malestar. Las biografías son esenciales, aunque no digamos yo ni cada uno hable de sí. En lo posible, junto al trabajo artístico, la creación de obras, me parece necesario ayudar a que otros se expresen a través del teatro. No "hablar de los excluidos" sino trabajar para que los excluidos tomen la palabra. Es un trabajo diferente al trabajo de creación, pero complementario. Tenemos responsabilidades que no podemos cumplir solo con nuestras obras de arte (Brie, 2006).

Al reflexionar sobre el estado del campo teatral boliviano, la necesidad de un nuevo teatro para un nuevo público, la importancia de la intervención del Estado protegiendo y fomentando la actividad y su profesionalización, Brie afirmó:

Hay que apoyar el teatro de los aficionados, surgido en contextos muy diferentes y por motivaciones varias (...) A estos grupos debemos aportar nuestros conocimientos a través de cursos, talleres y encuentros (...) Creo más en los grupos que en los elencos, personas casi todas jóvenes que desean decir algo a la sociedad a la que pertenecen, y lo hacen sacrificando seguridad y comodidad para salvar su espíritu, para dar forma y sentido a la

indignación, a la necesidad de poesía, de expresión que tienen. Para revertir en obras e interrogantes todas las cuestiones que su vida y la sociedad les suscitan (Brie, 1995d: 68).

Motivada por los problemas del presente boliviano y su historia, la propuesta integral de TA —escénica, de formación y editorial— intentó provocar reflexiones en torno a la cultura boliviana y lo político, así como sus múltiples y complejas mediaciones. A partir de esos dos grandes ejes —la cultura y lo político— discutió la violencia, la pauperización urbana y campesina, las migraciones internas, el racismo y los derechos humanos, siempre bajo una tensión dialógica entre la particularidad local y la globalidad, y consciente de que: “Los artistas, en realidad, no pueden influir en los medios sociales. El arte es demasiado menor. Es al revés: son los movimientos sociales los que influyen en los artistas” (Brie, 2007b).

Creemos que la dimensión política más sobresaliente de la propuesta de Brie radica fundamentalmente en la ética: una ética que se explicita, que exhibe sus condiciones de posibilidad, una *ética responsable*. En tanto presupuesto que guía el hacer y pensar —es decir el crear—, la ética es el horizonte del cuidado de la vida, la conciencia y respeto del Otro, la oposición a cualquier forma de complicidad frente a la injusticia y empobrecimiento: “Porque son los artistas quienes *ponen el dedo en la llaga*,<sup>186</sup> quienes formulan, a través de la conmoción y la belleza, las preguntas que necesitamos. Porque en épocas cupas el artista hace reír, y obliga a reflexionar en tiempos de hibridez y vacío” (Brie, 1995b: 107).<sup>187</sup>

Este tipo de ética orienta el quehacer del artista y da “estatura” o sentido social al rol del intelectual: “Sólo nosotros podemos dar dignidad al rango de intelectuales y artistas. Sólo con nuestras obras demostraremos que existimos, que somos necesarios a pesar de la objetiva inutilidad del teatro (...) ser el espejo donde se concentran los elementos de nuestra sociedad en una luz que duela, pero que aclare, divida, interroge, polemice y conmueva” (Brie, 1995d: 68).

La ética del actor implica, por un lado, la constancia y perseverancia en el trabajo, la seriedad, un compromiso siempre renovado con su labor y, por otro, incluye el compromiso con la realidad de su tiempo, que debe conocer, y sobre la cual debe tomar una posición, pues esa realidad es parte de su material. Él debe responder:

---

<sup>186</sup> El subrayado es nuestro: con él notamos la coincidencia entre ambos directores en la apelación a esta imagen.

<sup>187</sup> Casi como un mantra, durante veinte años Brie repitió incesantemente en foros y entrevistas: “Cada uno posee una estética. De hecho nos dividen por suerte las estéticas, pero nos debería unir la ética común y el interés por las diferencias” (Brie, 2007: 61).

como un intelectual encarnado en un cuerpo y una voz. Responde desde la escena a esos dilemas. El actor es un artista cuyo privilegio consiste en dar forma al dolor que el mundo le provoca, para que los demás vean los fantasmas de las pasiones que los poseen, de las preguntas que los acosan (...) Y fuera de la escena también, como cualquier hombre el actor es un hombre que interroga su conciencia (Brie, 1995e: 80).

Esa ética es además el motor que impide que la estética, en tanto percepción desde los sentidos, se transforme en una anestesia:

Nuestro teatro no debe adormecer, no debe ser objeto de consumo, no debe ser agradable, no debe ser mortal, no debe tener como objetivo el gusto dominante. No debe repetir lo que se sabe ni refugiarse en lo conocido. Debemos arriesgar con él en todo sentido: en su forma organizativa, en su forma expresiva. En su relación con la sociedad, en la modalidad de su quehacer (Brie, 1995d: 69).

Se observa entonces el fraguado de un tipo de intelectual integral que no disocia la práctica *de* la reflexión, la denuncia *de* la poesía, el compromiso político *del* pedagógico y artístico, la postura humanista *de* la perspectiva histórica situada, la estética *de* la ética, en suma, un intelectual *íntegro*: “Si la caída de las ideologías es un bien, porque elimina del camino de liberación de los seres humanos las tentaciones fundamentalistas del signo que sean, queda por crearse una teoría y una praxis efectiva del humanismo, que esta del lado opuesto del actual modelo neoliberal” (Brie, 1999: 3).

## **b) De la relación con el espectador**

*GU y Jorge Sanjinés: comunicabilidad, colectivismo y difusión*

En “La experiencia boliviana”, Sanjinés apunta tres pilares clave del cine junto al pueblo: la maximización de la comunicabilidad con el público, el colectivismo como forma de creación junto a los sectores populares, y la difusión local y autogestiva.

Una comunicación crecientemente plena con los espectadores populares se conseguiría a través de una concepción dialéctica de las relaciones obra-pueblo que “(...) estaría a salvo de los vicios de la verticalidad y del paternalismo. Se trataba de profundizar una realidad y la claridad del lenguaje no podía provenir de la simplificación sino de la lucidez con que se sintetizara la realidad” (1980b: 21). Una activa participación del espectador debía apoyarse entonces no sólo en el abordaje de hechos reales (realidades históricamente situables: la “historia vivida”), sino también en formas y procedimientos de representación acordes, es decir un tratamiento que debía ligarse estrechamente al documental. Este precepto se concretó a través de la sistematización del “método reconstructivo” como forma de estructurar un film:

Tenía un principio similar al de las leyes de la dialéctica: la de los cambios cuantitativos en cualitativos, y entonces, por medio de una cadena de saltos de una situación histórica a otra, se establecía la conexión secreta, la lógica interna, la interrelación del fenómeno histórico que aparecía deformado en su exterior por la superposición de elementos anecdóticos, que en la síntesis eran eliminados, para llegar así al esclarecimiento. Pero toda esta estructura que eliminaba las limitaciones y los vicios de la argumentación era a su vez respaldada por la intervención presente y viva de los propios protagonistas y testigos de los hechos que autointerpretaban sus experiencias dando de esta manera el toque de irrefutabilidad documental (Ídem: 22).

La lectura de los valores andinos que hace Sanjinés —sobre todo en lo referido a colectividad, integración con la Naturaleza, realización personal como producto de la realización de la sociedad—, articula tradición con ideario revolucionario socialista, para desde allí inspirarse y formalizar principios visuales y narrativos (relato cinematográfico) que le correspondan. Si no hay reciprocidad, hay oposición y conflicto ideológico:

(...) porque lo que el artista da al pueblo debe ser, nada menos, lo que el artista recibe del pueblo (...) en una sociedad socialista, a la que se proyecta el cine revolucionario, no se puede concebir ningún tipo de realización personal si no está planteada en términos de una realización colectiva. Si se entiende esto, en la práctica de la creación artística se dará paso al nacimiento de obras populares, en las que artistas e intelectuales sean los vehículos de una sociedad y no sus objetivos (1980b: 32-33).

El logro progresivo de una comunicabilidad eficaz del cine nacional, popular, y revolucionario, implicaba entonces la consecución de un tipo de realización horizontal. Partiendo de la experiencia humana y política de los sectores populares la producción de participación colectiva y real pretendía la coherencia integral de un cine que va dirigido a cierto sector, que es además el propio protagonista temático y creativo de los films. El material construido colectivamente era discutido, problematizado y puesto en escena por los mismos actores que, más que inventar gestos y palabras los recordaban. De ahí también, por ejemplo, la necesidad, en el plano formal, de que la cámara jugase un papel de protagonista-participante, homologándose a la mirada de un actor popular, ya sea dentro de la escena representada como en referencia al espectador.

En lo que hace a la relación obra colectiva-autor-sectores populares, en “Elementos para una teoría y práctica del cine revolucionario”, Sanjinés plantea la fórmula de un cine hecho por el pueblo *por intermedio del autor*, visto éste como intérprete, traductor y vehículo, es decir como un intelectual orgánico: “Podríamos hablar de un tratamiento subjetivo que comulga con las necesidades y actitudes de un cine de autor individual y un tratamiento objetivo, no psicologista, sensorial, que facilita la participación y las necesidades de un cine popular” (Sanjinés, 1980c: 64). En “Sobre un cine contra el pueblo y por un cine junto al pueblo”, avanza incluso un poco

más en torno a la definición sobre las vías o métodos para encarar la realización de una obra a partir de la distinción entre un cine “de afuera hacia adentro”, y otro “de adentro hacia fuera”. Mientras uno se apoya en la capacidad individual del creador, el otro se desprende de un propósito de servicio, de contribución a la lucha de los sectores populares que se expresan a través del creador: “El arte popular es arte revolucionario, es arte colectivo y en él siempre encontraremos la marca del estilo de un pueblo, de una cultura que comprende a un conjunto de hombres con su general y particular manera de concebir la realidad y con su estilo de expresarla” (Sanjinés, 1980d: 80). El cineasta interviene con su capacidad y eficacia comunicativa para transmitir cierto contenido con belleza y calidad en el marco de “una verdadera consubstanciación con los objetivos clasistas enmarcados en el proyecto histórico de las clases desposeídas” (1983: 42). Precisamente, la consubstanciación se vincula a la articulación orgánica e histórica con los sectores populares, sin la anulación de ninguno de los dos polos: la realización personal viene de y se dirige hacia la realización colectiva.<sup>188</sup>

No hay que olvidar que durante toda su trayectoria el director también se preocupó por discutir los métodos y formas de exhibición y difusión del cine revolucionario. Si la censura, la persecución y el exilio produjeron el desaliento en muchos cineastas de la región, Sanjinés les reprochó no comprender que la búsqueda de métodos, espacios y oportunidades de exhibición era parte de la lucha: “Lo que no se justifica es quedarse a vegetar en París. Los revolucionarios no tienen vacaciones ni la revolución asueto” (1980c: 67).<sup>189</sup> Si bien admite la difusión en festivales y canales televisivos europeos, sobre todo en función de un público progresista, subraya la importancia de la exhibición en Latinoamérica a través de cine-móviles, medios universitarios y de trabajadores.

Hacia fines de 1976, Sanjinés elabora “Llamado a la difusión”, donde profundiza sus observaciones sobre la dificultad práctica de llegar cuantitativamente a los destinatarios del cine revolucionario. El contexto político regional de ese momento era turbulento, y a la escasez de recursos económicos se añadía el terror institucional en

---

<sup>188</sup> Señálese que en los últimos años el pensamiento de Sanjinés sobre y en torno al momento de creación artística cobró un matiz menos materialista y más “espiritual”: “Si hay algo de lo que estoy cada vez más seguro es que en el momento de crear no estamos solos, no creamos solos. En ese momento lúcido de conocer, que es la invención creativa, alguien más aparte del equipo, del director y los actores, está presente para indicar qué crear, cómo crear... Es extraño, es como si llegara, en ese instante un mensaje desde muy lejos, tal vez desde las recónditas voces de la memoria colectiva del pasado, de la suma de los conoceres más antiguos y más diversos, de las atávicas experiencias de nuestros muertos que aún mantienen una luciérnaga encendida en nuestras almas” (1999d: 43-44).

<sup>189</sup> El texto al que corresponde la cita data aproximadamente de 1977-1978.

prácticamente todos los países del Cono Sur. En esta ocasión aclara que no han de rechazarse los canales tradicionales de difusión sino ocuparlos. Sanjinés realiza en este caso un análisis clasista del espectador —burgués, obrero y campesino— y señala que, por sus tradiciones de lucha—minera, y étnica—, sólo los últimos dos presentan rechazos autodefensivos frente a la cultura imperialista, motivo por el que resultan ser los principales destinatarios de su producción. De ellos se espera una actitud de:

(...) avidez descubridora, de atención conmovedora y, lo que es mas importante, de participación. (...) Un espectador participante no puede ser un consumidor, y al ser participante deja de ser espectador para convertirse en parte viva del proceso dialéctico obra-destinatario. La obra, si consigue la integración, modifica al destinatario, y éste modifica a su vez a la obra aportando su experiencia humana y social (Sanjinés, 1980d: 89).

Si desde una perspectiva marxista el mercado impone la cosificación de la obra al circunscribirse al circuito capitalista, sufriendo la reificación y la fetichización y convirtiéndose en mercancía, una práctica alternativa de difusión debería tender a la interrupción, hasta donde sea posible, de esa lógica, y recuperar el valor *de uso* de la obra en el acto del consumo y de la expectación en un sentido “subversivo”. En 1983, Jorge Sanjinés señaló en la Revista “Cine Cubano” que el pueblo que combatía reclamaba del cine que se constituya en otro instrumento más de la lucha: “Esta certidumbre nace del reclamo directo que las bases hacen en el trabajo de difusión, cuando ven una película, cuando piden otra urgente sobre un tema también urgente (...) esto es significativo porque están mirando en el cine no solamente un medio para entretenerse sino que lo ven también como una fuente de información, como un instrumento” (Sanjinés, 1983: 41).

No debe olvidarse, por último, que en lo referente al financiamiento de los films, la exhibición y difusión en circuitos alternativos constituyó un medio útil para reunir dinero: algunas copias eran entregadas a organizaciones de base gratuitamente, otras vendidas a precio de costo, o vendidas a organizaciones con más recursos. La concepción militante del trabajo hacía que el dinero obtenido por la exhibición de los films (en general en copias de 16mm), se volcara a nuevas investigaciones para producir nuevos materiales. Por su parte, la difusión en festivales y eventos internacionales, ha sido pragmática y operativa: fundamentalmente ha servido para aprovechar la presencia de la prensa internacional, reforzar las denuncias que las películas realizaban y amplificar su impacto.

### *TA y César Brie: el humor como clave de comunicación*

Entusiasmado, a poco de llegar a Bolivia el argentino planteaba su necesidad de llegar al público “moviendo” de “su” lugar al teatro, habilitando nuevos ámbitos de exhibición: “Hay que ir donde está la gente, hay que sacar el teatro de los teatros. Hay que llevarlo a la calle, a las plazas, a las universidades, a los barrios, a las comunidades. Hay que inventar el teatro de nuevo” (Brie, 1995: 144). Ese fervor, la insistencia en “llevar la escena” a diferentes espacios y la constancia en el trabajo permitieron forjar un vínculo potente con un público que fue “formándose” mientras el proyecto de TA crecía: tanto en lo que respecta al número, como al interés y competencias espectatoriales. Respecto de esta cuestión resulta elocuente la siguiente anécdota narrada por Brie:

La primera vez que actué en Bolivia hace once años, en un teatro para setecientas personas, había dieciocho espectadores, de ellos cinco amigos y seis críticos. Eran siete espectadores verdaderos. Luego junto a un crítico tuve una especie de conferencia —a mi me habían anunciado en la televisión, en artículos periodísticos, tuve una prensa fantástica, pero no vino nadie. El crítico me decía: “¿cómo le fue?” (...) Yo contesté que estaba feliz, porque peor no era posible. “Ahora sé donde estoy, sé que no hay público, sé que no hay un teatro que interesa a la gente, la gente esta en otro lado y allí tenemos que ir. Cuando estrenamos “Las abarcas...” teníamos el teatro lleno, había revendedores, o sea en cuatro años de trabajo algo había cambiado, habíamos creado un público, la mayoría era gente muy joven (2002: 26).

Durante toda su trayectoria, el humor ha sido un ingrediente fundamental en la poética de TA, una clave cardinal para la relación y comunicación eficaz con el espectador. Un “humor serio”: “(...) serio pero no triste, serio es quien se ocupa del ser y para ser hay que existir, colocarse nomás en la vida” (Brie, 1997c: 65). El humor permite el cuestionamiento de “lo dado”, sacudiendo, generando una distancia entre lo visto y el propio ejercicio del mirar: “(...) nuestro teatro debe divertir, pero también dividir, provocar, escandalizar (...) Nos proponemos conmover pero cortándole la cabeza a la conmoción a través de la risa. Y un reír que rebote como una piedra lanzada en un aljibe, para que el espectador divise en el fondo su rostro deformado. Y su mueca pueda interrogarlo” (Brie, 1995d: 71). En entrevistas y debates el director siempre subrayó el poder político-reflexivo del humor: la risa, el grotesco, se asocian a la crueldad, como agentes develadores de una humanidad con luces y sombras, una humanidad contradictoria: “Yo no concibo ni en los dramas mas truculentos la ausencia



de humor. Si no nos reímos de nosotros mismos, si no hay crueldad hacia nosotros mismos, si nos volvemos solemnes, estamos fritos” (2002: 26).<sup>190</sup>

Si, del lado del actor “(...) el pudor es una llave maestra para abrir las puertas a lo honesto y lo sincero, y evitar que la escena se inunde del recurso más barato y fácil del actor: el exhibicionismo” (2007: 98); resulta fundamental, del lado del espectador, suscitar, proponer, un trabajo activo y creativo de imaginación, sin sobrecargas de sentido ni facilismos, así como tampoco oscuridades inexplicables: la sugerencia, resulta mejor que la afirmación y la acumulación de signos.

Volviendo a la sinceridad del actor, ésta resulta ser, además del humor, otra vía clave de acercamiento al espectador, y la condición *sine qua non* para su conmoción: “Cuando un espectador se ríe, se abre y es ahí cuando uno lo ensarta, lo agarra desprevenido y puede conmovirlo. Cuando digo conmoción, hablo de ese terreno donde la cabeza y el corazón se encuentran. No hablo de emoción o raciocinio por separado. Esa especie de estremecimiento es lo que me interesa” (2002: 26).<sup>191</sup>

Con una clara visión del “pequeño-gran lugar” del teatro en la vida de los hombres, con la conciencia de un tipo de relación paradójica entre el espectador y la escena —que no sirve para nada y es por ello *esencial*—, Brie afirmó:

La importancia capital del teatro consiste en su urgencia, en el ahora y aquí en que se realiza (...) El teatro es un encuentro (fingido) (...) algo *real* sucede en ese equívoco, y eso que sucede tiene al mismo tiempo extrema importancia y no sirve a nada. A nada práctico. No subvierte el orden público, no cambia la vida de nadie (...) Pero (...) tiene la posibilidad de ser importante (...) si lo que se realiza esa noche tiene verdad, vuelo, poesía, puede convertirse en una metáfora de la vida. Entonces ocurre el milagro imperceptible. Dentro de los espectadores algo se desgarrar, algo los interroga, los daña para bien. Una verdad aniquila con su resplandor a una serie de tibias autoconsolaciones (...) (Brie, 1995d: 66).

---

<sup>190</sup> “(...) me burlaba de mí para contarme y contándome le mostraba a los demás lo que escondían, lo que olvidaban, lo que no veían a pesar de estar allí. Lo ignoraban o removían en su vida para descubrirlo en mi teatro. Y esa crueldad, curiosamente se volvería la forma de ejercer la piedad” (2007: 56).

<sup>191</sup> En este mismo sentido, vale recordar el sentido que Peter Brook, uno de los referentes de Brie, diera a la catarsis: más que una purga emotiva se trataría de una “llamada a la totalidad del hombre” (Brook, 2000: 171).

### **c) Del lugar de la emoción y la belleza**

*GU y Jorge Sanjinés: un cine bellamente revolucionario*

En “La experiencia boliviana”, Sanjinés también aborda el problema de la emoción en el hecho cinematográfico. Porque busca el más alto grado de comunicabilidad y conexión con el espectador, un cine popular, nacional, revolucionario, horizontal, antiimperialista, no puede rechazar la excitación afectiva del espectador, sino que debe incluirla como motor en el proceso reflexivo que se propone despertar. Así, reflexividad y afectividad se corresponden como medios interrelacionados hacia una conciencia más profunda: la razón y la emoción tienen una implicación dialéctica, donde lo emocionalmente relevante compromete aún es más alto grado la reflexividad consciente del espectador. Precisamente, la elección del actor colectivo da cuenta de cómo “escapar” de la identificación con un personaje singular y empatizar con un grupo. La clave de contacto emocional con el espectador sirve para, desde la obtención de su compromiso subjetivo, solicitar su solidaridad y participación en los acontecimientos que ve, obligándolo a entender un problema a través de su propia experiencia para desencadenar las fuerzas de su reflexión más profunda. De ahí que el cine sea visto como un lugar para mirar la realidad y tomar conciencia crítica mediante el goce.

En “Elementos para una teoría y práctica del cine revolucionario”, Sanjinés señala la búsqueda de un tipo de belleza original, de nuevo tipo, “combativa”, aquella que es medio para lograr un mayor vigor y consecución de concientización:

La forma adecuada al contenido revolucionario que debe, por su esencia, difundirse, tampoco puede encontrarse en los modelos formales que sirven a la comunicación de otros contenidos. Utilizar el lenguaje impactante de la publicidad para hacer una obra sobre el colonialismo, es una incongruencia grave. Conducirá, inevitablemente, a bloquear el contenido ajeno (...) No podemos pues atacar la ideología del imperialismo empleando sus mismas mañas formales (...) no solamente por razones de moral revolucionaria sino porque corresponden estructuralmente a su ideología y a sus propósitos (1980c: 59).

En una entrevista con Mario Benedetti en Madrid para el diario “El independiente”, reproducida por el diario “Ultima Hora” a poco de ganar el premio en el Festival de San Sebastián (septiembre 1989), Jorge Sanjinés comentó: “No creo en el cine comercial. Fíjate que no se pueden “fabricar” ‘Mona Lisas’; tampoco puedes “fabricar” películas. Son obras de arte, y no bien tú sometes un arte a condicionamientos de tipo comercial y económico, se acabó el arte. (...) Nuestra intención es que el cine sea un espacio de reflexión de las masas sobre sí mismas”.

Con todo a fines de los noventa admitía:

Hemos hecho películas que son “espectáculo” en el mejor sentido, con las limitaciones de nuestros presupuestos que, por obvias razones han sido bajos. Y aquí otra característica del Grupo Ukamau, un cine nunca supeditado a las exigencias productivas comerciales. Hemos preferido posponer una obra a fin de contar con la completa libertad para hacerla a nuestra manera y decir en ella todo lo que nos proponíamos decir. Si en la mayor parte de nuestras películas han trabajado actores no profesionales, protagonistas auténticos de los sucesos, cuando tuvimos en una ocasión, la posibilidad de trabajar con una gran actriz como es Geraldine Chaplin, lo hicimos, motivados por la calidad humana de Geraldine, animados por el compromiso de ella con las causas progresistas y por su disposición consecuente de no figurar como la “protagonista de nuestra película (1999: 20-21).

La belleza entonces es un medio revolucionario que no debe ser abandonado por el cine político, y debe estar en consonancia, en coherencia con la cultura a la que busca representar, con su espiritualidad y sentido de lo bello; pues la función social y estética no están dissociadas: “Un cine como arma, como expresión cinematográfica de un pueblo sin cine, debe preocuparse por la belleza, porque la belleza es un elemento indispensable. También estamos luchando por la belleza de nuestro pueblo, esa belleza que el imperialismo trata hoy de destruir, de degradar, de avasallar... La lucha por la belleza es la lucha por la revolución” (1980f: 157).

#### *TA y César Brie: la conmoción de una belleza que duela*

En la poética de Brie, como veíamos en la forma de trabajo de Sanjinés, lo cognoscitivo y lo sensible no se excluyen sino que se complementan. Lo onírico, el imaginario multiescalar andino, la celebración, el rito y el mito, la fiesta popular y campesina, sus danzas y su música, se entraman con la reflexión ideológica y política sobre la realidad socio-histórica compartida: “Las emociones metafísicas están en la raíz de cualquier forma de arte (...) Paradójicamente, la metafísica, la emoción primordial, el contacto con lo misterioso que rige parte de nuestra existencia, debe esconderse detrás de la anécdota y la historia(...) Y cada espectador puede descubrirlo dentro de sí, en las cuerdas y fibras que estas aparentes historias puedan tocar dentro de él” (1996c: 109).

Es la amalgama de lo racional y lo perceptual, lo lógico y lo intuitivo, el pensamiento y la emoción (risa, llanto, excitación) lo que Brie llama “conmoción”: hacia ese estado de vigilia y atención que admite el estremecimiento, es hacia donde apunta su poética: “Como diría Camus: ‘A medio camino entre una sociedad de la que no te pueden abstraer creando belleza de la que no puedes prescindir’”.<sup>192</sup>

Si “La ficción escénica es un evento real y es su fingirse verdadero declarándose falso lo que le permite la paradoja: intervenir realmente en la vida espiritual de una

---

<sup>192</sup> Comentario presente en el film *De los Andes a los Apeninos* (1999-2000) de Giancarlo Gentilucci y Andrea Locatelli.

sociedad, representando sus problemas, cuestionando, interrogando, por el limitado espacio de una o dos horas” (Brie, 1995d: 66), el tipo de belleza escénica implícita en esta propuesta provocadora, es “dolorosa”, aguda, certera aunque no por ello exenta de utopía:

Me interesa poco en teatro, la belleza del adorno, de aquello que para ser bello debe enmascarar y edulcorar los elementos que lo conforman. Detrás de los objetos, no ya de la escenografía, deben esconderse conceptos, símbolos, ideas. Y más ambiguos son los símbolos, mayor es su fuerza de sugestión y su potencia (...) las innovaciones deben ser completas: deben servir a quitar las vendas de los ojos y a crear una mirada que vea como las cosas son. A perder las ilusiones sin perder la fuerza ni la esperanza para cambiar el curso de las cosas. (...) El teatro tiene valor cuando su forma consiste en una sabia organización del contenido que representa. *Cuando aquello que es justo se vuelve ejemplar a través de su forma* (Brie, 1995d: 70).<sup>193</sup>

La belleza que provoca aquella conmoción integral en el espectador —en sus sentidos, su psiquis, su emoción y su razón— se asocia a la sencillez, de donde carga su potencia y efectividad en términos políticos, es decir, de donde toma la fuerza comunicativa para expandir la visión sobre el pasado y el presente, y buscar su transformación:

Un teatro sencillo no es un teatro simple. Lo simple es superficial, lo sencillo es complejo y arduo en su composición interna e inmediato y potente en su poder comunicativo. Esta pobreza de medios, esta sencillez, debe ser la fuente de una estética que prescindiera de lo inesencial, sin renunciar a la forma (...) Que transforme tiempo y espacio reales en bombas de tiempo. Esta escena que nos proponemos debe penetrar como una cuña en los aspectos esenciales de la vida. No es teatro intelectual, es teatro concreto. Todo lo concreto es sencillo, habla claro, imagina, se revela y revela el drama de la existencia (...) Sostengo que ocultas en la pobreza, sobre la escena existen fuerzas evocativas, verdades metafísicas (...) sus materiales (...) el hombre, el actor sabiamente incrustado en el espacio (Brie, 1995d: 70).

Habiendo estudiado ambos senderos históricos y poniendo en resonancia y consonancia derroteros intelectuales, pronunciamientos y prácticas estéticas, diseñamos y sumamos un nuevo mapa al recorrido propuesto sobre la *tendencia de producción cultural de horizonte político*. Nos encontramos ahora en un nuevo umbral cartográfico: aquel que nos conduce a establecer “dentro” del mapa histórico de cada grupo no ya una coordenada diacrónica, sino estilística, la que alude a la concepción poético-visual que caracteriza de modo global y panorámico la estética del GU y la de TA.

---

<sup>193</sup> El subrayado es nuestro: reténgase esta cita para la lectura del capítulo IV.



## CAPÍTULO III

“De estéticas políticas liminales: la memoria como redención y como aprendizaje ético”

### **Introducción**

Puesto que, como artistas y trabajadores de la cultura, Sanjinés y el GU, y Brie y TA piensan y dan que pensar a través de la belleza y los mundos poéticos que componen, historiar su producción nos permitió determinar de qué modo su vida cívica y profesional expresaba cierta concepción de la política y la cultura. Así, en el capítulo II, establecimos el modo en que ambos colectivos e intelectuales construyeron en Bolivia una posición crítica y contestataria frente al poder establecido estimulando, a través de sus obras, publicaciones, ciclos de cine y trabajos pedagógicos, distintas prácticas de intervención en el campo social y una conciencia reflexiva en colegas, espectadores y alumnos.

En el presente capítulo estudiaremos la especificidad de las concepciones estéticas del GU y TA, para luego exponer desde qué perspectiva teórica entendemos la relación entre estética y política y cómo creemos se articula en ambos colectivos destacando lineamientos en común. Por último, y dado que la memoria —como tema-problema y como proceso-trabajo—, es un eje central en las prácticas y estéticas de los grupos, daremos cuenta del enfoque conceptual desde el que pensamos dicha noción señalando algunas reflexiones que el cineasta y el teatrista han realizado al respecto.

### **1. De las concepciones estéticas**

Este apartado se centra en la definición de la visión estética o las “estéticas” propiamente dichas del GU y de TA considerando las formas de trabajo y el itinerario histórico de ambos colectivos, así como las concepciones sobre los cruces entre estética y política expresadas en las declaraciones del cineasta y el teatrista que expusimos en el capítulo II.

Para el estudio de las concepciones estéticas de ambos colectivos recuperamos la noción de “poética” entendida como un diseño o repertorio de estrategias morfotemáticas “que por procedimientos de selección y combinación, constituyen una estructura (...), generan un determinado efecto, producen sentido y portan una ideología estética en su práctica” (Dubatti, 2002: 31). La poética no es el objeto empírico o el ente —esto es el film o el acontecimiento teatral—, pero permite aproximarnos a él. Mediante

el comparatismo, las concepciones poéticas de los dos grupos serán puestas en relación bajo las estéticas comparadas o para-poéticas (diálogo entre entes de series disciplinares paralelas) sin soslayar el vínculo establecido con otras disciplinas extraartísticas como la historia y los estudios sobre DD.HH.

A continuación describiremos y explicaremos una serie de constantes que hacen a cada visión estética o poética, habida cuenta de que en los capítulos siguientes trabajaremos en un nivel micropoético final (individuo textual acabado), es decir, con análisis de obra puntuales sin perder relación ni referencia con una macropoética (conjunto de textos del grupo) ni un tiempo genético (mecanismos de producción) (Dubatti, 2002).

### 1.1. *Consideraciones generales sobre la programática de un cine junto al pueblo*

Como se ha destacado en las historias de Gumucio Dagrón y de Carlos Mesa así como en diversos estudios críticos, el GU y Jorge Sanjinés han ido construyendo a través de su experiencia, un lenguaje y un modo de trabajo *ligado a, e identificado con* el imaginario indígena andino, confirmando, correlativamente, un compromiso militante alrededor de las luchas antiimperialistas y descolonizadoras a nivel económico y cultural.

Sanjinés ha reconocido en el Neorrealismo italiano una inspiración, una “herencia” insoslayable: si bien no alcanzaron la misma distribución a nivel mundial ni contaron con idéntica adhesión de sus públicos locales, tanto el Nuevo Cine Latinoamericano como el neorrealismo, brotaron de situaciones histórico-sociales de profunda crisis, proponiéndose la denuncia y mostración de la injusticia concomitante. Con todo, el director señala que hay dos caracteres originales en el cine de la región y en el suyo propio que los distinguen del Neorrealismo europeo: la militancia o *praxis política* a través del cine, y la exploración de temáticas ligadas a la identidad cultural (cosmovisión, modos de relación social, configuración simbólica). El primer elemento tiene que ver con una actitud contestataria y de enfrentamiento con el orden vigente; y la recuperación, en términos narrativos, de la memoria de sucesos y sujetos, organizaciones y modos de lucha sistemáticamente ocultados. Un cine perseguido y amenazado por un enemigo identificado (el imperialismo norteamericano):

que se juega la vida a veces para proyectar sus imágenes y que está muy lejos de buscar dinero, fama y glamour (...) [que parte] de la certeza del peso político cultural del cine como instrumento liberador, concientizador y participante del proceso revolucionario (...) Más aún, ese cine militante era un cine de confrontación directa, en muchos casos, no sólo ideológicamente, sino estratégicamente. Si se presentaba una película en un festival

internacional, buscar el premio era lo de menos, lo que se quería era el foro, el podio, la tribuna, para denunciar las agresiones contra nuestros pueblos (Sanjinés, 2002: S/D).

El segundo elemento señalado —relativo a problemáticas de identidad—, tiene que ver con ese impulso recurrente en el cine de la región por indagar, observar, reintegrar y discutir la “propia huella” cultural surgida en correspondencia con el devenir histórico que, emanada de “las propias maneras de ser, hablar, vivir o morir, pugnó por marcar un propio estilo, una propia manera de narrar o de mirar el mundo y las cosas de su propio mundo” (Ídem).

Justamente, desde principios de los sesenta y con un creciente nivel de claridad en sus objetivos, el GU configuró una narrativa y estética propia que primero utilizó y luego desarticuló tanto el lenguaje del modelo de representación clásico así como las estéticas europeas para, críticamente, erigir una matriz propia que dotara a ciertos procedimientos formales de un propósito ideológico y un sentido cultural específico. A lo largo de su obra audiovisual y escrita, la cultura o concepción de mundo andino no fué replicada mecánica o esquemáticamente: existió, por el contrario, una apropiación compleja de su ideario en el contacto vivo y contradictorio con las comunidades de base, que se expresó en una progresiva pregnancia de sus elementos en la poética audiovisual del grupo. A la vez que se ponía en escena, la cosmovisión andina era repensada históricamente. Buscando coherencia cultural, ideológica y estética, y un alto grado de eficacia comunicacional, el grupo se propuso la creación de formas simbólicas que hicieran posible a los sectores populares la reflexión sobre sí mismos y su identidad a partir de una narrativa audiovisual próxima a las estructuras culturales andinas, especialmente en lo que hace a las concepciones de espacio, tiempo, lengua, cosmovisión religiosa, modos de vinculación y organización social comunitaria. Los films no sólo trabajan problemáticas ligadas al campesinado indígena y las luchas mineras, sino que por primera vez fueron protagonizados por comunarios y actores históricos verídicos, y hablados en quechua y aymara, lenguas con las que la mayoría de la población boliviana se sentía identificada pero que habían tenido un lugar muy secundario en el cine local.

Los films que analizaremos a lo largo de los próximos capítulos constituyen pasos, instancias parciales en la elaboración y consecución de un lenguaje que buscó responder, no sin paradojas, a la realidad del mundo indígena desde la cual y hacia la cual fueron dirigidos los trabajos. Los núcleos centrales de esa apuesta estética son:



- Desplazamiento narrativo del personaje individual al colectivo, y abandono paulatino del primer plano que desvincula al sujeto de su comunidad, justamente porque la cultura andina es colectivista. Sólo se desarrollan historias individuales en la medida en que tengan un significado colectivo, cuando se integran a la historia en-común, compartida (generalmente silenciada, oprimida, o negada).
- Ideologización del plano secuencia, denominado “plano secuencia integral” (PSI), donde es posible asir el cronotopo andino (tiempo circular, espacio multiescalar) como expresión visual de una sociedad comunitaria no individualista, y sostener una mirada contextualizada del conflicto puesto en escena.<sup>194</sup> Simultáneamente, el plano secuencia es la expresión visual de la mirada del colectivo—*nosotros*—, al tiempo que una invitación a la participación al interior de la escena para el espectador. Este tipo de trabajo con el PSI implica asimismo un complejo y elaborado montaje interno al plano y cuidadosa puesta en escena.
- Eliminación del *suspense* como elemento central en la construcción del relato para incluir formas de la tradición oral. La anticipación del desenlace (neutralización del *suspense*) sirve al distanciamiento reflexivo.
- Hibridación de registros documentales y ficcionales, bajo formas de la reconstrucción histórica, apelando a la participación y testimonio de actores sociales verídicos quienes reponen su experiencia.<sup>195</sup>
- Espectador participante y activo, pueblo como sujeto (colectivo) protagonista.

Para un emplazamiento general de la práctica (teórica, ensayística y fílmica) del grupo es necesario subrayar que su cine no es indigenista. Ese movimiento político-cultural motorizado por no-indígenas progresistas durante las décadas del veinte y treinta, aunque se basa en la denuncia crítica de la opresión, intenta la redención o

---

<sup>194</sup> Según Sanjinés el plano secuencia integral: “Es un instrumento de expresión que se construye a partir de la noción del tiempo en el mundo andino (...) En el mundo indígena el tiempo es circular, siempre todo regresa, como en la vida (...) La muerte también puede ser el comienzo de la vida y el futuro puede estar no delante, sino atrás. Eso es lo que trata de expresar el PSI” (Sanjinés, 2008: 4).

<sup>195</sup> Estudiando en clave regional este procedimiento de hibridación Ana López advierte sobre el Nuevo Cine Latinoamericano: “Además de adoptar y transformar estrategias de filmación documental, los cineastas del NCL también buscaron transformar formas y estrategias de filmación ficcional en sí mismas en su esfuerzo por usar la historia y ficciones históricas para exponer y materializar historias habitualmente reprimidas de las luchas por la liberación del continente” (López, 1990: 428).

“rescate integrador” de la Otredad en configuraciones socio-políticas occidentales modernas, a veces incluso cayendo en una perspectiva paternalista y asistencialista. En oposición a ese enfoque la versión mariateguiana del indigenismo (1928), en clave marxista, busca subvertir la sociedad para convertirla al socialismo, donde el indio latinoamericano ocupe el lugar que le corresponde. Con todo, lo percibe fundamentalmente en su aspecto social, por sobre el étnico y permanece dentro de lógicas occidentales modernas.

El cine del GU no plantea una visión folklórico-bucólica de las costumbres de los pueblos indios, no se encuadra en un cine exotista sino en un cine responsable y activo a nivel político, que intenta contribuir a la creación de una conciencia de liberación, un cine que penetra en los procesos históricos. En una entrevista con Isaac Frías en 1969, Oscar Soria recalcó:

“Ukamau” no es una película indigenista, porque indigenista es para nosotros la película que no da el pie adelante, no completa la visión, no clarifica, se queda en una visión casi folklórica (mucho poncho, mucha costumbre), costumbrista. En todo caso, un costumbrismo que no clarifica el problema social. Yo creo que nuestro cine supera el indigenismo. El folklore que utilizamos en nuestras películas no tiene un fin “folklorista”. Es un folklore que a la manera de las escenas de magia de “Yawar Mallku”, son aspectos de la vida del campesino. Esa magia, esas prácticas son modos valederos, son realidades en el mundo indígena, no las tomemos por exotismo (Soria, 1979: 83).

En relación a ese rechazo y superación del cine indigenista el especialista Mariano Mestman señala: “(...) la superación de esa perspectiva indigenista implica entonces la necesaria representación de la cultura subalterna en su conflicto contemporáneo con la hegemónica (conflicto de clase, aunque también racial) y su articulación con las tesis del cine militante, aquellas de la revolución política sesentista” (Mestman, 2010: 45).

Ya en sus primeros trabajos, el grupo detectó cómo la formación intelectual, racional y moral occidental cristiana que habían recibido —a la que calificaban de arrogante y racista—, los había convencido de la comprensión “total” del universo boliviano, al que en realidad desconocían por completo: “Cuando colisionamos con ese universo distinto, con la “otra mentalidad” (...) comprendimos que si queríamos hacer un cine boliviano coherente debíamos revisar todo nuestro presupuesto cultural” (1999: 21). Es frecuente que Sanjinés comente en sus entrevistas cómo durante el rodaje de *Yawar Mallku* (1969), todo el equipo debió someterse a la consulta que el Yatiri (anciano sabio) hiciera a la hoja de coca para determinar la continuación del rodaje o la

expulsión del equipo de la comunidad. Respecto de esa anécdota, dijo a la Revista “Afterimage” en el verano de 1971: <sup>196</sup>

Fuera del hecho de que el veredicto nos favorecía, habíamos roto el hielo al demostrar que respetábamos sus creencias. Esto no quiere decir que creemos en la magia pero tampoco la podemos rechazar. Por dos motivos: primero, porque yo quería mostrar que cada persona debe encontrar las soluciones a sus problemas dentro de su propia cultura; y segundo, porque estoy seguro que el hombre moderno todavía no tiene un conocimiento profundo de los límites de su capacidad intelectual (...) Sólo porque uno es incapaz de explicar un fenómeno no quiere decir que deba rechazarlo y, en el conocimiento de sociedades tradicionales o primitivas, existen elementos que uno debe considerar y estudiar sin escepticismo ni repudio (Sanjinés, 1979: 144).

Más arriba decíamos que, estrechamente ligado a la preocupación por el imaginario andino, el grupo se propuso llevar adelante una práctica militante: un cine *junto al pueblo*. Los filmes priorizaron su eficacia política en función de —u orientados hacia— la ampliación de la conciencia y participación política de los sectores populares, rejerarquizando su cultura material y simbólica. El cine militante era entendido como medio de conrainformación y modelo gnoseológico para la producción de nuevos sentidos sobre el mundo, la lucha de clases y el orden social:

(...) El cine popular es el cine que intenta marchar junto al ritmo de las masas que buscan esa liberación y trata de interpretar la cultura de esas masas e insertarse dentro de sus ansiedades políticas e ideológicas (...) La política es el arte de interpretar los deseos y las ansiedades colectivas, y en ese proceso (...) el arte cumple una función constitutiva. Las sociedades se constituyen cuando toman conciencia de si mismas y eso es un hecho político (Sanjinés en Daicich, 2004: 103 y 112).

La cita está en estrecha sintonía con el precepto gramsciano de poder saber, comprender y sentir las pasiones del pueblo-nación, y el imperativo de producir claves de análisis e historización de la realidad y la *concepción de mundo*, desde y junto a las bases, que explicamos en el capítulo anterior. Precisamente, en relación a este “junto a las bases” o “junto al pueblo”, el grupo experimentó con formas colectivas de realización que si bien no disolvieron el rol del director, flexibilizaron y dinamizaron la tarea: “(...) no se trata de ahogar o de confundir la fuerza creativa particular sino de integrarla justamente para permitir su total esplendor, y esta realización completa sólo puede darse sanamente y con plenitud en el seno de la colectividad, como resultado de la participación integrada de los demás” (Sanjinés, 1980d: 80).

Como estrategia política para una efectiva experiencia de integración y articulación con los sectores populares, el grupo priorizó la exhibición de sus materiales

---

<sup>196</sup> La entrevista presente en Afterimage N° 3 1971, Londres Inglaterra, fue recuperada y transcrita en el libro colectivo *Cine Boliviano: Del realizador al crítico* editado en 1979. A éste volumen corresponden los datos bibliográficos de la cita.

en circuitos alternativos, clandestinos y opositores militantes (barrios, aldeas, organizaciones de base, obreras, mineras, etc.), y la instancia final de debate o foro.

El tipo de representación de los indígenas, mineros, trabajadores, militantes y desocupados que promueve el cine del GU implica la visibilización de su potencia y riqueza cultural e identitaria, y la evaluación y reconfiguración de prácticas concretas, produciendo caminos imaginarios capaces de abrir posibilidades de ensayo de acción política y cultural. A través de la belleza, la profundización de la sensibilidad, la imaginación y la memoria, el cine político militante que propone Ukamau interviene en el campo social en tanto espacio de representación, reflexión, interpretación de las propias contradicciones y acciones de los sectores populares. Es una forma de pensamiento sobre la propia lucha (Morales, 1979).

## 1.2. Consideraciones generales sobre una poética orgánica

Tal como se desprende de lo descrito en el punto 2 del capítulo II al trazar su recorrido histórico, la concepción estética de TA lejos está de ser realista, costumbrista o simbolista.<sup>197</sup> La misma se estructura a partir de un maridaje complejo y difícil de armonizar:

(...) trato de unir *experimentación, búsqueda y tradición*, y formar *actores sinceros y transparentes*. Utilizo como recurso el grotesco, la yuxtaposición despiadada de lo trágico y lo humorístico. Me interesa el *público* en cuanto testimonio, me interesa sacudirlo, inquietarlo, hacerle reconocer en mi trabajo los *rastros de su propia existencia*. Busco todavía el milagro de la presencia del actor (...) Se que los cuerpos y las voces se encienden, y pueden encenderse cada día, y quisiera que en mi teatro *todo el presente se incendie e ilumine un poco más nuestra existencia* (Brie, 2005: 49).<sup>198</sup>

La imagen del “incendio” de la cita anterior —que recuerda a Antonin Artaud y su teatro como epidemia, intoxicación, infección, sostenido por actores honestos— resulta clave, puesto que en ella es posible detectar el sentido general que guía la poética de Brie: generar un tipo específico de relación entre actor y espectador. Este último es provocado, inquietado, sacudido y empujado a “volver a mirar” su propia

---

<sup>197</sup> Con motivo de una aproximación más puntual a la poética de Brie y TA, además de las reflexiones específicas que en este apartado traeremos a colación, tendremos en cuenta una de las obras del dramaturgo y director argentino: “El mar en el bolsillo” (1989). Y es que, dado que Brie insistía en la importancia de la explicitación dentro de la obra de la visión del teatro que tiene el creador y desde la cual trabaja —y que efectivamente puede leerse en cada pieza de TA— consideramos oportuno tomar la más metateatral de todas sus piezas y donde mayor reflexión sobre sí misma se evidencia. Asimismo tendremos en cuenta ciertos pasajes del texto *El espacio vacío* de Peter Brook, uno de los faros teórico-prácticos de Brie, para iluminar y complementar el sentido de algunos elementos de la poética de TA.

<sup>198</sup> El subrayado es nuestro.

existencia, desde la distancia que da la escena y a través del trabajo de un actor cuya sinceridad hace posible —en primer lugar— la “entrada” en la ficción:<sup>199</sup>

Que sea bien claro, estamos en la habitación de un cura pero también es un teatro (...) Estamos en un teatro, pero yo no estoy loco. Esta cama no es una cama... Desde lo alto de esta sacristía hablaremos de la bajeza de la escena... Qué frase... De sus elementos, que parecen otra cosa de lo que son y no son lo que parecen... De las palabras de la escena, que deberían tener la fuerza de caricias y curarnos cuando las pronunciamos. Y del miserable guardián de esta escena... el actor. Y de los fieles y creyentes que vienen a escucharlo y pagan para que él los redima... los espectadores (2013b: 113).

Hay entonces un actor que, a través de un entrenamiento integral y la búsqueda escénica, logra componer sus acciones y figuras logrando sinceridad, transparencia y verdad, coherencia y organicidad, es decir logra “presencia”. Es esa presencia la que imanta, conmueve, conmociona a un espectador que está siendo interpelado en su presente por una escena “viva” que le propone un activo trabajo de imaginación y lo insta a un ejercicio compartido de memoria social y cultural, creación y recreación de la identidad vinculando pasado, presente y futuro, en una “relación dialéctica de recuerdo y proyección” (Babino, 2003): “El recuerdo es carne, rabia, emoción y risa” (Brie, 1996c: 108); “en la escena la memoria se parece a una cámara oscura” (Brie, 2013b: 115); “(...) los espectadores querían pan, pero reciben trigo, el horno está en su cabeza” (Ídem: 114).<sup>200</sup>

A partir de ese horizonte de relación, la concepción estética es el resultado de tres decisiones: desapego a las fórmulas probadas y riesgo experimental; selección y apelación de aquella tradición que sigue haciéndole preguntas e inquietando al presente; y conexión con la actualidad de un campo social amplio o “lo popular” como esa sensibilidad “que confirma, con su mirada y su respuesta en el presente, que no estás solo en tu trabajo” (Brie en Foix, 2013b: 188).<sup>201</sup> En este punto se observa la

---

<sup>199</sup> Peter Brook señala que, desde los postulados del maestro francés, la sinceridad de los actores debe producir: “una inacabable sucesión de violentas imágenes escénicas, provocando tan poderosas e inmediatas explosiones de humanidad que a nadie le quedarán deseos de volver de nuevo a un teatro de anécdota y charla (...) Deseaba un público que se dejara perforar, sacudir, sobrecoger, violar, para que al mismo tiempo pudiera colmarse de una poderosa y nueva carga” (Brook, 2000: 67).

<sup>200</sup> La referencia a Bertold Brecht en la propuesta de TA se percibe fundamentalmente en el forzamiento al espectador a volver a mirar lo conocido para exponer a la luz distintas facetas de su experiencia y amplificar la responsabilidad por y sobre lo que ve. Tal como Brook lee en Brecht: “Cuanto más refleja el teatro una verdad de la sociedad, más claro muestra el deseo de un cambio antes que la convicción de que ese cambio pueda realizarse de una manera determinada” (Brook, 2000: 112).

<sup>201</sup> Respecto de este último elemento, “lo popular”, véase la perspectiva de Brook: “La despreocupación y la alegría lo alimentan, pero también es esa misma energía la que produce rebelión y oposición. Se trata de una energía militante: la de la cólera y, a veces, la del odio (...) El deseo de cambiar la sociedad, de obligarla a enfrentarse con sus eternas hipocresías, es una poderosa fuerza motriz” (Brook, 2000: 93). Por eso, si bien Brie y Brook recuperan y se acercan a la idea grotowskiana de un “teatro pobre”, sostenido principalmente a través de la labor disciplinada y precisa del actor (cuyo trabajo abarca no sólo su oficio, sino también el conocimiento de sí mismo), ambos se alejan de un teatro “para unos pocos”: “Podemos

importancia de las lecturas que Brie hiciera sobre el pensamiento de Peter Brook en especial sobre las formas del “teatro tosco” vinculado a una estética del contraste, la rudeza, la vulgaridad como elementos liberadores en un teatro de tipo “antiautoritario, antipomposo, antitradicional, antipretencioso” (Brook, 2000: 89). Brie coincide con Brook al ligar la tradición popular a la “sátira feroz y grotesca caricatura” (Brook, 2000: 90), y de hecho la veta humorística de TA debe ser leída en esta clave: en tanto vigor, vitalidad, provocación, desvergüenza y alegría; como revelación de la realidad mediante la risa, y la yuxtaposición de elementos serios y ridículos, bellos y desagradables.

La tríada riesgo experimental–tradición–cultura popular, estará presente desde la primera obra de TA: en cada una, las resoluciones escénicas y dramáticas irán variando y dándole preeminencia o énfasis a una de las tres decisiones, sin por ello obturar alguna de las otras. En entrevista con la autora el autor señaló que priorizaba tres procedimientos poéticos como “guía” para su práctica dramática y de dirección: la contaminación de estilos; la crueldad — que “es la forma en que en el arte se expresa la piedad”—; y la ambigüedad —“para que la simbología que uno crea llegue a una vastísima gama de personas. No hay que bajar línea, hay que dejar que la gente entienda (...) Tiene que ser como una caja de expansión que a todos toque”.<sup>202</sup>

En vistas a la conmoción del espectador; sostenida por un tipo de actuación precisa, concreta; en una escena que permite “la existencia”; la poética de TA consta de dos núcleos: el espacio y el actor. ¿Cuál es la mirada específica que sobre cada elemento sustenta la concepción estética de TA?

La escena cumple un rol fundamental tanto durante el proceso creativo, como en la función. En ninguno de los dos momentos debe “llenarse” de respuestas sino estimular, funcionar como un enorme campo de interrogación, exploración, invención, tanto para los actores y el director, como para los espectadores: “Cualquier cosa que tiremos a escena, ella nos la devuelve bajo formas insospechadas. La capacidad nuestra de asombrarnos es fundamental, y es el diálogo entre texto y escena lo que hace que vibre” (Brie, 2002: 28). Esto es válido incluso en la recuperación de obras previas que, interrogadas a través de la escena, sufren diversas re-escrituras: “Esa es la idea de usar la escena como un campo de interrogaciones. Yo no quiero decir algo, tengo que

---

intentar captar lo invisible pero no debemos perder el contacto con el sentido común: si nuestro lenguaje es demasiado especial perderemos parte de la fe del espectador” (Brook, 2000: 79).

<sup>202</sup> Entrevista personal con la autora.

descubrir qué es lo que quiero decir. Solo la escena me lo puede indicar” (Brie en Geirola, 2000: 45).

Si, como hemos visto, el horizonte de TA es llegar “a cualquier lugar” posible, será coherente entonces que esta escena pueda interrogar y ser interrogada “allí donde se encuentre”: por eso debe ser capaz de prescindir de “casi” todo, debe ser eficaz — iluminar, incendiar, conmover—, relegar todo aquello que no sea transportable y conservar lo esencialmente evidente, ósea el espacio. De ahí que su concepción escenográfica sea la del espacio vacío y su visión de los accesorios la metonimia, la parte por el todo: “(...) Es el espacio el que crea la escena (...) El espacio late, se acerca, se aleja, se alza, cae, gira alrededor de un eje, se segmenta (...) es uno de los objetos de la creación escénica” (Brie, 1995d: 69). Por eso, la escena nunca debe negarse a sí misma ni a sus componentes —el espacio y el actor—, no debe esconder sus engranajes.

Recuperando la propuesta de Peter Brook, la concepción escénica de Brie se basa en que la escena, en tanto punto de partida de un teatro que une al actor y al espectador, es *ante todo* un espacio vacío: “es la escena misma la que quiere ser un despojo” (Brie, 1996b: 85).<sup>203</sup> De ahí se deriva la importancia de una elección consciente y puntual en cada obra sobre el tipo de espacio a usar (exterior/interior; calle, edificio público/sala) y la forma requerida (estructura frontal, bifronte, circular, rectangular, herradura, corredor, etc.).<sup>204</sup> Estas cuestiones determinan desde dónde se espera participe el espectador, y los puntos de vista que se le habilitan.

Ahora bien, es necesario subrayar que ese “punto de vista” no es sólo visual, sino que se configura en el interjuego de tres cualidades perceptuales: la física, la visual y la acústica. La primera, más intensa, alude al tipo de percepción a nivel corporal, material, proxémico de un espectador cercano al actor. La segunda tiene que ver con la elaboración de imágenes poéticas, alegorías potentes disparadoras de múltiples sentidos que, sin obturar la información, no caen en la mera descripción. La tercera, igualmente importante con respecto a las otras dos, implica la configuración de paisajes sonoros

---

<sup>203</sup> En palabras de Brook, sería un espacio potencial que, desde ese despojo y a la manera de un templo “no es un objeto estático para ser contemplado, es un viaje para ser emprendido, una historia para ser visitada” (Brook en Foix, 2008: 159).

<sup>204</sup> En esta tesis nos ocuparemos de las obras de interior de TA, y no las de calle. Además de la forma tradicional, fue frecuente el uso del espacio escénico de forma rectangular, a la manera de un corredor, colocando a los espectadores en los laterales más extensos (enfrentados, la escena en medio).

complejos donde voz humana, música, ruidos y silencio adquieren densidad, espesor: logran “tocar” y envolver al espectador.<sup>205</sup>

La conciencia y coherencia de estas decisiones (tipo de espacio, forma, estructura, puntos de vista del espectador) y sus relaciones, descansa no sólo en el precepto de una “escena despojada”: en la poética de Brie el espacio debe ser visto como un lugar “mágico”, pues allí se hace posible percibir lo que de ordinario se ignora.<sup>206</sup> En palabras del director es “un misterio por el que se transita” (1997c: 65), un lugar para cuidar, respetar, pero no para venerar o ser solemne. El espacio “vacío”, despojado de la escena de Brie, no es inerte ni está desierto: elástico (se amplía y encoge, reduce expande, estalla, se concentra) cuenta con direcciones, líneas precisas que en cada obra define, de-limita:

Cada actor y cada objeto debe ser considerado como una masa (activa o pasiva) que se dispone en el espacio escénico. Y cada movimiento, además de provenir de una acción y tener su justificación interna, presupone un nuevo cuadro. Se puede imaginar la escena como una sucesión de cuadros, de pinturas vivientes, y tratar de lograr que todos los movimientos construyan siempre algo preciso para el ojo de quien observa (...) Todo lo que se realice debe acabar por tener una coherencia interior, y esta coherencia es arte (Brie, 1996b: 88).

Tal como se desprende de la cita, la unidad mínima de trabajo es la acción *con sentido* (motivada). Luego, de la dinámica relacional con otra(s) acción(es) (y posiciones) emerge una microestructura de movimiento que Brie llama “cuadro”. Cada cuadro cuenta con una rítmica particular y tensiones específicas, y debe relacionarse con otros cuadros para darle una significación coherente a la escena que configuran. Cada escena posee un *sentido* dramático (acción) y visual-cromático (uso específico de la luz y el color), y cuatro dimensiones que la constituyen: profundidad, altura, ancho, y temporalidad —cuadros en devenir. Tanto la Escena como espacio vivo, como la escena en términos de estructura dramática, se asemeja a un “fresco visual”: “La escena es la tela en que se pinta el cuadro vivo que quiere transmitirse” (Brie, 1996b: 86).

---

<sup>205</sup> La importancia dada al aparato sensorio-perceptual en la poética de Brie, recuerda la inspiración artaudiana —visceral—. Precisamente, en oposición al psicologismo o una discursividad exacerbada, el teatro de la crueldad busca: “Recuperar el teatro a partir de lo corporal y del espacio creado a instancias de la imagen física, de la presencia de lo no verbal. Esto traerá una verdadera comprensión de que “el público piensa sobre todo con sus sentidos”. Artaud esta hablando del teatro como espectáculo y cuando habla de crueldad es para poder producir un choque, una imagen fuerte que pueda conmover” (Foix, 2008: 108).

<sup>206</sup> Al respecto resulta bastante transparente la relación con el “teatro sagrado” de Brook, aquel que hace visible lo invisible pero además: “ofrece las condiciones que hacen posible su percepción” (Brook, 2000: 71).



Ahora bien, hemos dicho que había otro elemento neurálgico en la estética —o poética, visión plástica— de TA: se trata del actor. Al preguntarle sobre la forma de trabajo y la poética de TA, Daniel Aguirre Camacho sostuvo:

Describiría la forma de trabajo como la de un artesano, la de un poeta actor que es el que con su oficio se forma y con su experiencia crea y hace (...) [en cuanto a la poética de TA] Podría definirla como “La poética de la imagen” donde el lenguaje corporal y hablado son el trazo grueso y fino para dotar de texturas, colores y formas (...) el actor poeta es más práctico en el momento de moldear con sus propias manos el trabajo artístico, casi como el artista plástico ejecuta sus obras, pintando o moldeando, solo que aquí se prepara al cuerpo y la mente genera imágenes como una masa o piedra para ser esculpida (Entrevista epistolar con la autora).

Por su parte el actor Freddy Chipana sostiene que la expresión de “poeta” para definir al actor de TA es demasiado grandilocuente: “Hemos sido seres humanos con una necesidad expresiva y la voluntad de hacerla bien (...) mas que un actor poeta, un actor sensible”.<sup>207</sup> Un actor creador y hacedor, que finge pero de un modo honesto, que hace uso de la técnica pero no se esconde tras ella sino que la olvida para interrogar a los demás y provocar destellos, relámpagos que alumbren la experiencia vital compartida: “poesía hecha carne y presencia” (Brie, 1995e: 80). Que se modela, se labra el cuerpo y la voz celosamente, para encarnar “a través de sus personajes a su cultura, a su tiempo, y a los fantasmas de su época” (Brie, 1995d: 69):

Yo creo que un actor debe ser una persona que maneje su cuerpo, su voz, y su sensibilidad de un modo completo. Yo trato de formar estos tres aspectos del actor trabajando constantemente. Creo también que un actor antes de actor es un hombre. Tratamos de formar personas íntegras. Por ejemplo, aquí no hay división entre el trabajo manual y el intelectual. Todos deben hacer todo, desde barrer hasta poner las luces en el escenario (Brie, 1995: 143).

Un actor artesano; un intelectual con consciencia de su historicidad personal y social que se pronuncia en y frente a su contexto; solidario y compañero de otros actores: “Somos profesionales en el antiguo sentido de profesar nuestras motivaciones, confesarlas en público” (Brie, 2004: 3). Pero además un actor que, en términos “universales”, es *intérprete* del drama humano: “mediador de un misterio, sombra de iluminaciones que vienen de la vida y de las muertes que marcan el paso de nuestra existencia” (Brie, 1997c: 65). En suma un actor integral, un *intelectual íntegro*: “Comed. Es el cuerpo de un actor (...) El arte que alivia la vida pero no alivia el vivir, comed, y que es tan duro como la vida pero que está solo en otro lugar” (2013b: 115).

En la introducción a “Reflexiones lírico-prácticas sobre el actor” César Brie subrayaba la importancia de la presencia física del actor: “Todo ocurre por medio del cuerpo y la presencia (...) Estar presentes, crear el instante, la conmoción, el derrumbe

---

<sup>207</sup> Entrevista personal con la autora.

de los espejos. Pura verdad fingida” (1995e: 76). Esa presencia requiere de una disponibilidad física y vocal (material), y sensible-mental (lo imaginario, creativo): “El trabajo físico consistió en unir en el cuerpo de los actores diferentes técnicas: acrobacia, artes marciales, danzas, ejercicios de relación, plástica, tratando de que todas esas técnicas creen una aptitud no sólo física en el sentido de maestría respecto a una técnica, sino una presencia escénica que utiliza esas técnicas como punto de partida de una búsqueda personal” (Brie, 2013b: 198). Justamente es un entrenamiento completo el que permite componer, construir con el cuerpo *partituras de acciones*, series de acciones encadenadas que hacen posible profundizar en la obtención de matices y sutilezas, cualidades interpretativas, vitalidad: “El grito hay que cantarlo, el dolor hay que mediarlo, para que llegue en toda su intensidad y pueda abrir las puertas de la percepción” (Brie, 1996b: 87). La composición es la puesta en forma o puesta en relación de distintos elementos en el mismo cuerpo: “No es un proceso intelectual, es corporal, donde el intelecto ayuda al cuerpo y no determina antes sino que registra lo que el cuerpo descubre” (Brie, 1995e: 92). Liberado del preciosismo acrobático, el panfleto político o la exacerbación de lo racional-simbólico, el actor es también un autor-coreógrafo.<sup>208</sup>

La propuesta teatral de Brie rompe con los espacios tradicionales, incorpora músicas y danzas tradicionales de Bolivia y otros países, y experimenta con distintas disciplinas artísticas y medios expresivos, en una escena cargada de estímulos sensoriales, que recuerda el espacio visceral de conmoción violenta artaudiano. El trabajo plástico sobre el espacio, en la huella de Jerzy Grotowski y Peter Brook, va en paralelo a una preocupación conceptual, política y ética en torno a los tópicos trabajados.<sup>209</sup> La confrontación con mitos clásicos y andinos, la apelación a la cultura popular e indígena, la temática política, social e histórica, el uso de archivos

---

<sup>208</sup> En relación al importante lugar de las creaciones actorales en los hallazgos escénicos de TA, traigamos a colación las palabras de Ileana Diéguez Caballero en torno a la *performance*: “Una teatralidad tejida a partir de los procesos de escritura corporal, escénica, como expresión de la dramaturgia del actor, plantea ya la matriz performativa. Me refiero a la performatividad como aspecto intrínseco de la teatralidad, en el sentido de ejecuciones corporales y el despliegue de dinámicas escénicas y poéticas” (Diéguez Caballero, 2007: 71).

<sup>209</sup> Dice Peter Brook: “Nuestro objetivo no es una misa sino una nueva relación isabelina, que vincule lo privado con lo público, lo íntimo y lo multitudinario, lo secreto y lo revelado, lo vulgar y lo mágico. Para esto necesitamos una verdadera multitud en escena y una multitud de espectadores, y dentro de ese escenario atestado de individuos que ofrezcan sus verdades más íntimas a individuos dentro de esa multitud de espectadores, compartiendo con ellos una experiencia colectiva” (Brook en Foix, 2008: 113).

documentales y testimoniales,<sup>210</sup> sirven para la auto-interrogación creativa del actor, y una interpelación integral a los espectadores —perceptiva e intelectual—. Todo ello a sabiendas del “pequeño gran lugar” del teatro no sólo dentro del campo social y sus relaciones de fuerza, sino también en la cotidianidad del mundo privado y la subjetividad: “Me está concedido conmoverlos, sacudir vuestra memoria, pero no me está permitido darle un puñetazo en la nariz a quien de ustedes vino a ver el espectáculo luego de haberle pegado a los hijos, o traiciona a su mujer. Hacer sólo mi oficio: conmover a los cómplices, revelarse ante los indiferentes” (Brie, 2013b: 121).<sup>211</sup>

En esta poética, el imperativo general es la organicidad, por eso podemos hablar de una *concepción estética orgánico-integral*: una escena que vibra, que siente por y a través de acciones y presencias sinceramente vivas, donde los espectadores son estimulados y conmocionados holísticamente (percepción, intelecto, emoción y memoria).<sup>212</sup> De la armonía —que no es equilibrio (anulación de fuerzas) sino tensión dinámica— entre sensibilidad, reflexión y técnica brota un *estilo orgánico* de actuación, donde organicidad es: “credibilidad en términos de la vitalidad (...) comprometida en la acción (...) cualidad de la acción autorregulada, no mecánica, procedente de la coherencia interna del sistema” (Muguerca, 1998: 57). Ese estilo orgánico hace posible la “presencia integral del actor” quien es capaz de “construir en la escena eventos tan pequeños que parezcan íntimos, como si el actor hablara a cada uno de nosotros, y al mismo tiempo grandes lo suficiente para ser universales” (Brie, 2013b: 117).<sup>213</sup>

---

<sup>210</sup> Respecto del empleo de este tipo de fuentes es posible una vinculación —siempre en clave de reapropiación y no de influencia en sentido estricto— con el llamado “teatro documental” (TD). Pedro Bravo Elizondo ha sido uno de los primeros analistas dedicados al tema del TD y sostiene que éste continúa la tradición del teatro político de Erwin Piscator y del teatro épico de Bertolt Brecht, y se sistematiza con Peter Weiss: “(...) El T.D persigue dos objetivos: entregar los resultados de la investigación histórica hecha por el autor y crear una reevaluación del hecho histórico en el auditorio” (Bravo-Elizondo, 1979: 204). Otra referencia destacada sobre el tema es Silka Freire (2007). Tratamos *in extenso* el uso del testimonio y las fuentes documentales en la obra de TA en el capítulo IV.

<sup>211</sup> Similar planteo encontramos en el pensamiento de Brook: “Hoy día resulta difícil ver un teatro vital y necesario que no esté en desarmonía con la sociedad, que no desafíe en lugar de celebrar sus valores aceptados. Sin embargo, el artista no tiene como misión acusar, disertar, arengar y menos aún enseñar. Desafía de verdad a los espectadores cuando es el agujón de un público que está decidido a desafiarse a sí mismo. Complace auténticamente al público cuando es el portavoz de ese público que tiene motivos para el regocijo” (Brook, 2000: 181).

<sup>212</sup> Dice Jorge Dubatti respecto del teatro y la función espectral: “se está en el teatro con todos los sentidos y con cada una de las capacidades humanas. El teatro es un lugar para vivir —de acuerdo al concepto de convivio y cultura viviente—, la poíesis no sólo se mira u observa sino que se vive. Expectación por lo tanto debe ser considerada como sinónimo de vivir-con, percibir y dejarse afectar en todas las esferas de las capacidades humanas por el ente poético en convivio con los otros (artistas, técnicos, espectadores)” (Dubatti, 2010: 67-68).

<sup>213</sup> Aunque lo desarrollaremos en el análisis de cada obra señalemos que en esta macropoética es posible observar un patrón/esquema de dramaturgia escénica o espectacular, que organiza cualidades de energía, tipos de movimientos y relaciones próximas diferenciadas, a partir de un esquema de cinco momentos:

## 2. Estética y política

Retomamos el concepto de hegemonía de Antonio Gramsci —y su relectura hecha por Raymond Williams (1980, 2000)— puesto que nos resulta operativo a la hora de situar los procesos de producción cultural así como las obras del GU y TA, en el marco del proceso social total, y subrayar que agentes y producciones se insertan en un territorio cuya distribución del poder es desigual y se encuentra atravesada por múltiples relaciones de fuerza: relaciones de poder (dominación, subordinación, coerción y consenso). La hegemonía constituye un proceso material y simbólico que configura y distribuye diferenciadamente prácticas, horizontes de posibilidad y relaciones sociales respecto de la totalidad de la vida. Lejos de ser absoluta, eterna o esencial, la hegemonía es histórica: así como es posible renovarla —tácita o explícitamente— también puede ser desafiada (Williams, 1980: 131). Precisamente, consideramos que ciertas expresiones de la cultura y específicamente los trabajos del GU y de TA cuestionan el *status quo* deshumanizado y brutal en el ejercicio del poder, sin que ello signifique la ausencia de contradicciones internas, tal como iremos viendo en los análisis de caso.

Dado que, tal como afirma Nicolás Bourriand, “el arte es una actividad que consiste en producir relaciones con el mundo con la ayuda de signos, formas u objetos” (2006: 135) sería empobrecedor desgajar las obras del corpus de su correspondiente y conflictivo tejido social. A partir de estas consideraciones adoptamos un enfoque de trabajo que sin desatender la dimensión estética de las obras, tampoco diluye su potencia política, conscientes de que:

La historiografía del arte (...) tiende a relegar o infravalorar la dimensión política de los posicionamientos de los artistas y de sus producciones. A su vez, desde la historiografía política, las cuestiones artísticas quedan reducidas a meros ornamentos, ilustraciones de la palabra, desconociendo su potencial revulsivo, su espesor en tanto representación y la especificidad de sus lenguajes (Longoni en Diéguez Caballero, 2007: 18).

De lo desarrollado en el capítulo anterior se desprende la relevancia que tiene para ambos colectivos trazar vínculos entre la política —que se expresa en la dinámica pública e histórica—, y su representación en el plano simbólico. Esto equivale a dotar a su praxis de un sentido de intervención social u *horizonte político*, donde es político

---

1). quietud y despojo inicial —pocos elementos y estímulos al espectador—; 2). progresiva acumulación de elementos escénicos; 3). breves intervalos de interrupción y calma-tensa —“(...) quietud de resorte. O de fiera, o de púgil, o de quien oye el tiempo pasar por las venas gota a gota” (Brie, 1995e: 77)—; 4). alteración de esa “armonía”, superposición exacerbada y abigarrada de imágenes y estímulos, con aumento de ritmo escénico (clímax, caos general); 5). reposo final. En general las puestas culminan con una escena cuyos “despojos” no sólo recuerdan el ascetismo del principio sino el derrotero de la obra: una imagen-postal. En el cruce de una vía poética y una vía documentaria, en la configuración espacial se hace posible la lectura del tiempo espectacular, y a través suyo el tiempo socio-histórico *puesto en escena*.

toda práctica textual y extratextual “productora de sentido social en un determinado campo de poder (relación de fuerzas), en torno de las estructuras de poder y su situación en dicho campo, con el objeto de incidir en ellas (...)” (Dubatti, 2005: 145). Lejos de lo partidario ambas propuestas se desarrollan bajo una *modalidad productivo-receptiva*<sup>214</sup> de doble movimiento: *denuncia* y *anuncio*. Denuncia de la violencia, la corrupción, el terror institucional y la desmemoria, la trivialidad y la impostación de modelos de experiencia comercial. Denuncia que es desaprobación y oposición explícita a un orden público excluyente y racista, que antepone la desintegración social y el rédito económico a las prácticas solidarias e inclusivas. A la vez que cuestiona la validez, representatividad y eficacia de instituciones y lógicas de participación política, la denuncia es expresión de impotencia y desazón frente a la injusticia, la vulneración de la Vida, la deshumanización y la muerte. Por otra parte, la dimensión de *anuncio* de las propuestas da cuenta de otros órdenes de funcionamiento social posibles, subrayando la agencia de sectores subalternizados y la potencia testimonial de sujetos y experiencias del pasado reciente y el presente que funcionan como ejemplos de nuevas formas de Vida en común y/o resistencia activa y creativa al neoliberalismo dominante.

Desde esa modalidad impugnadora y propositiva, tanto en las manifestaciones públicas de compromiso político-ciudadano como en la conversión poética de temas y problemas del campo social, ambos grupos producen un saber que, sin abandonar su pertinencia artística, aspira a contribuir a la transformación de estructuras simbólicas e ideológicas, operar sobre tramas concretas de sentido. Conjugando dos dimensiones, la *sígnica* y la *vital*, las producciones hacen posible la *organización pública de la experiencia* (Sanjinés, 1992: 146), es decir la mediación simbólica de la vida del campo social a partir de un ordenamiento alternativo de signos e interacciones que impactan sobre la emoción y la imaginación del espacio público (159).

La eficacia política del GU y de TA es intrínseca: “la potencialidad de conocimiento de lo estético está en la condensación formal y semántica de la imagen [que] produce un saber que es social pero que solo lo es a través de lo artístico” (Sarlo en Dubatti, 2002: 18). Los films y las puestas le dan sentido al universo referencial compartido refiriéndose poéticamente *a* y siendo parte *de* la praxis social. De ahí que, en términos generales, definamos los procesos de producción cultural y las obras de ambos colectivos en tanto propuestas estéticas de carácter *relacional*, es decir

---

<sup>214</sup> Recuperamos parcialmente esta noción a partir de una lectura crítica de Federico Irazábal (2004).

realizaciones cuya dinámica de interacción con la belleza tiene como horizonte la esfera de relaciones humanas y su contexto social (Bourriand, 2006: 13).<sup>215</sup> Esa lógica relacional da forma y cauce a la productividad simbólica a partir de cierto tipo de sensibilidad histórica, ideológicamente situada.

Justamente, atendiendo a su *situación* dentro del campo de relaciones sociales de poder y considerando su régimen de validez específico (artístico, “no cotidiano”), otro atributo de estas propuestas es la *intersticialidad* en tanto capacidad de “crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, [para] favorecer un intercambio humano diferente al de las “zonas de comunicación” impuestas” (Ídem: 16).<sup>216</sup>

En estrecha sintonía con el carácter *intersticial* de las prácticas de Ukamau y TA, la noción de *liminalidad* nos sirve para comprender tanto el “estado fronterizo del artista/ciudadano que desarrolla estrategias artísticas para intervenir en la esfera pública” (Diéguez Caballero, 2007: 38), como para detectar dentro de las obras la porosidad de fronteras que hacen posible “las traducciones culturales como acciones insurgentes” (Ídem: 49).<sup>217</sup> La producción de ambos grupos se despliega *en* y se constituye *por* la *liminalidad*, entendida como espacio de confrontaciones dialógicas y conflictivas entre lenguajes artísticos y saberes culturales, frontera de negociación y producción de experiencias de transformación del saber.

---

<sup>215</sup> Nicolás Bourriand elabora una serie de ideas en torno al concepto “relacional” para pensar las artes visuales, escultura y *performance*, contemporánea. Recuperamos algunos de sus planteos de forma libre para aplicarlos a nuestros objetos de estudio.

<sup>216</sup> Retomando el concepto de “intersticio” de Karl Marx, Bourriand define la experiencia artística como intersticio social en tanto ámbito de relaciones e intercambio que, integrado a una lógica vigente, escapa o se rige con normas diferentes a las que impone el orden cotidiano.

<sup>217</sup> La liminalidad es entendida por Ileana Diéguez Caballero como “(...) antiestructura que pone en crisis los status y jerarquías, asociada a situaciones intersticiales o de marginalidad, siempre en los bordes sociales y nunca haciendo comunidad con las instituciones” (Diéguez Caballero, 2007: 18). La investigadora utiliza esa categoría para pensar y estudiar experiencias y acciones políticas que utilizan escrituras escénicas experimentales, cuya dimensión performática y visual es más importante que el texto previo: “Prefiero considerar la condición espectacular —no como texto, sino como práctica— para dar cuenta de situaciones performativas producidas de manera espontánea en la vida cotidiana, que logran una expresividad simbólica por el uso de ciertos dispositivos de lenguaje, y que sin embargo no pretenden ser fijadas ni leídas como eventos artísticos (...) producidas desde abajo —no desde jerarquías institucionales— dan cuenta de una mirada disidente, inconforme, diferente a la norma establecida por el poder” (2007: 25).

En síntesis:

- Al margen de estructuras e instituciones oficiales; en las fisuras del orden hegemónico establecido, profundizando sus grietas, cuestionando y poniendo en evidencia la coerción y el consenso que hacen posible una hegemonía violenta; los procesos de producción cultural y las obras de ambos colectivos se desarrollan bajo una modalidad productivo-receptiva de *denuncia* y *anuncio*, y un *horizonte político*. En tanto “acciones artísticas, políticas y éticas que se realizan como actos por la vida” (Diéguez Caballero, 2008: 30) las propuestas estéticas del GU y TA son:

campo de lucha y resistencia simbólicas en el que se enfrentan lo hegemónico y lo contestatario, y que permite descifrar tanto las formas de exclusión como las estrategias de fortalecimiento de las posiciones (de los sujetos) en los juegos de poder e identidad (...) como un instrumento de ciudadanía (...) serviría[n] para ampliar y transformar la esfera pública mediante ciertas reivindicaciones de identidad que ayudan a reparar — discursivamente— las injusticias de las que son socialmente víctimas los sectores discriminados (Richard, 2006: 122).<sup>218</sup>

- Son propuestas estéticas que hacen posible la *organización pública de la experiencia* y poseen un carácter: *relacional*, cuyo horizonte de intercambio es la esfera social compartida; *intersticial*, por desarrollar un registro en el que aparece un plus de sociabilidad significativa, diferente de la normativa vigente (que, pese a todo, puede ser afectada por presiones hegemónicas siendo potencial su neutralización); y *liminal*, tanto por el compromiso artístico-político de sus realizadores quienes crean una “(...) zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética” (Diéguez Caballero, 2007: 17), como por el cruce de formas simbólicas y lenguajes diversos, donde lo cultural y lo socio-político explicitan sus tensiones, préstamos y tránsitos.

---

<sup>218</sup> En tanto discursos estéticos y sociales, las obras “requieren que se las lean desde la relacionalidad móvil de una especie de “tercer espacio” que conjugue, por un lado la especificidad crítica de lo estético y, por otro, la dinámica movilizadora de la intervención artístico-cultural” (Richard, 2006: 125).

### 3. De la(s) memoria(s) y sus relaciones con la belleza

*¿Qué tipo materialidades simbólicas, culturales, artísticas, necesitamos para el trabajo de la memoria? ¿Qué ambigüedades, indeterminaciones, opacidades, vacíos y superficies reflectantes admitimos en constructos mnémicos a través de producciones estéticas? ¿Quién enuncia, cuándo y para quién, ciertas narrativas—siempre políticas—de la memoria? ¿Desde la memoria de quién se funda el conocimiento y la cultura? ¿Cuál sería la memoria exitosa? ¿Cuál intratable/ incontrolable? ¿Cuan diverso es lo diverso en la memoria, o cuánta diversidad en un mismo relato de memoria estamos dispuestos a soportar?* Aceptando la necesidad del plano simbólico para la articulación y renovación del sentido sobre el pasado, es decir, reconociendo su importancia en los trabajos de la memoria, estas preguntas funcionarán como motores de reflexión sobre el modo en que el cine del GU y la obra de TA, aportaron a procesos sociales de revisión de la historia y la cultura local. Consideramos que la memoria, en tanto constructo y proceso material, es la estrategia privilegiada desde la cual los espacios culturales e intelectuales nombrados, piensan el presente y re-construyen referencias y discursos alternativos al dominante en función de un futuro inclusivo. La problematización de temas de significación política, y la recuperación de la cultura local (memoria de tradiciones vernáculas, cuentos, leyendas, mitos, formas de relación, etc.), producen “recuerdos compartidos” y la amplificación del pasado y sus voces en un presente que re-aprende a ver y escuchar, leer e interpretar lo pretérito.

Si en los sesenta y setenta el ejercicio de la memoria a través de la cultura permitía abrir la posibilidad de completar lo que quedó trunco, es decir la redención utópica del pasado de los vencidos —que no son únicamente víctimas—; desde la recuperación democrática:

Frente a la desazón del discurso homogeneizante de la globalización, la irreverencia y la desesperanza de la posmodernidad en su deslegitimación de las utopías posibles, y el triunfalismo virtual del capitalismo neoliberal (...) la memoria parece así como único reducto desde el cual articular discursos utópicos que más que proponer grandes proyectos buscan reconstituir los espacios de pertenencia cultural amenazados por la globalización cultural como correlato de la globalización económica y tecnológica y el progresivo debilitamiento del poder de los estados nacionales frente a los grandes conglomerados transnacionales (Del Campo, 2000: 77).

Dividimos este apartado en dos momentos: primero para dar cuenta del planteo general desde el cuál pensamos a la memoria como problema; luego para avanzar sobre su pertinencia específica en los colectivos culturales.<sup>219</sup>

---

<sup>219</sup> Para estudiar el desarrollo del campo de los estudios de la memoria, las problemáticas historiográficas, y fenómeno de “explosión” de la memoria (como práctica, como culto al pasado, etc.) remitimos, entre



### 3.1. *Un zócalo de ideas para el concepto de memoria*

Pensar la memoria como el sentido construido del y sobre el pasado y sus diversos enlaces con el presente y el futuro (Jelín, 2002) implica en primera instancia entenderla como un proceso activo, interactivo y dialógico que forma parte de otra construcción, también social y cultural, más amplia: la producción social del tiempo. Norbert Lechner y Pedro Güell sostienen que la memoria es parte de un doble proceso, la producción del tiempo y del orden social:

Situando al presente en la tensión del pasado y futuro, la sociedad moderna puede tomar distancia de la contingencia de lo inmediato y enfrentar a la realidad como un orden moldeable (...) La memoria y el olvido, la experiencia y la esperanza dan contenido y sentido al tiempo social. De esta manera ellas son piezas fundamentales en la construcción y reproducción del orden social, con el cual establecen una doble relación. Por una parte las memorias y esperanzas colectivas tienden un puente entre el tiempo real de la vida cotidiana y el tiempo más abstracto y general del orden común. Con ello contribuyen a dotar de legitimidad al orden. Pero, por otra parte, los códigos básicos que definen al orden social operan también como criterio de selección e interpretación de las memorias, olvidos, experiencias y esperanzas (Lechner y Güell, 2006: 17-18).

Bajo el encuadre de cierta concepción del tiempo y de la historia, y siempre desde el presente y con el presente (sus marcos de sentido, herramientas, lenguaje, sensibilidades culturales e interrogaciones éticas), la memoria implica, en la toma de posición y posesión del pasado, una responsabilidad, un análisis simultáneo del “ayer” y el “hoy” en función de un “mañana” deseado, un ejercicio cuya *distancia* hace posible pensarlos como tiempos abiertos, sobre los cuales se establecen distintas anudaciones. Como explica Elizabeth Jelín: “en ese punto de intersección complejo, en ese presente donde el pasado es el espacio de la experiencia y el futuro es el horizonte de expectativas, es donde se producen la acción humana y la memoria” (Jelín, 2007: 308).

Si el trabajo de la memoria funciona articulando una dimensión episódica y una semántica (organización del tiempo y significación de lo que se recuerda), diseñando un *continuum* o direccionamiento que entrelaza narrativamente distintos acontecimientos (Montesperelli, 2004), es evidente que no sea neutral ni pacífico, pues se orienta por intereses políticos e ideológicos y relaciones de fuerza dentro del campo de poder. Se

---

otros, a: Ricoeur, Paul (1999). *La lectura del tiempo pasado*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid. Jelín, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI. Huyssen, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido*. México, Fondo de Cultura Económica. Franco, Marina y Florencia Levín (2007). “El pasado cercano en clave historiográfica” en Marina Franco y Florencia Levín (comps.) *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires, Paidós. Aprea, Gustavo (2012). “Documental, historia y memoria: un estado de la cuestión” en *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado*. Los Polvorones, Universidad Nacional Gral. Sarmiento. Montesperelli, Paolo (2004). *Sociología de la memoria*. Buenos Aires, Nueva Visión.

elige “volver” al pasado para saber y hacer en el presente.<sup>220</sup> Entre la reproducción del *status quo* y su disrupción contestataria hay toda una serie de posicionamientos mixtos y paradójicos que “las” memorias que se disputan la visibilidad y audibilidad dominante adoptan de modo variable según la coyuntura histórica y el juego de relaciones de fuerza. Tal como advierte Jelín, entre el rito y la rutina, la lucha y la domesticación tranquilizadora, debe insistirse que: “(...) Lo importante (...) [es] el hecho de que existan estas propuestas y haya activación social alrededor de ellas, porque en ello está el reconocimiento de los conflictos, de los diversos actores y sus orientaciones e intereses, y de la pluralidad de voces que cualquier régimen democrático tiene que contener e incorporar” (2007: 336).

Para diferenciar e incluso mapear el campo de memorias en pugna, es importante observar tanto la representación de sí mismas que exhiben como su lugar de enunciación. El primer punto alude a su dimensión metatextual, ese “decir que dice la memoria” —incluso en la “imposibilidad”, límite, inadecuación o aberración de la memoria transmitida—. El lugar de enunciación es su ubicación geocultural: “el horizonte ideológico y el horizonte político o la “agenda” política desde donde se construye dicha enunciación” (Achúgar, 2003: 211).<sup>221</sup> A partir de estos rasgos es posible caracterizar dos polos en tensión que representan formas, procesos o dinámicas de confrontación con el pasado, subrayando ante todo que las prácticas concretas nunca se instalan de modo compacto en uno u otro. La polaridad que a continuación presentamos sirve como sintético esquema de referencia para estudiar las posiciones fluctuantes y gradaciones intermedias que adoptan las memorias, al combinar rasgos de una rememoración “hegemónica” y otra “alternativa”. La primera suele organizar representaciones del pasado coherentes y funcionales al sistema sociosimbólico dominante a través de modelos explicativos nítidos: su aspiración es ser

---

<sup>220</sup> Con todo si, tal como señala Pilar Calveiro “las urgencias del presente convocan a evocar el pasado como una forma, a su vez, de abrir el futuro, el proyecto, lo por-venir” (2006: 378), complementariamente tal como sostiene Elizabeth Jelín, los intereses del presente no condicionan totalmente las memorias que “son simultáneamente parte activa en la construcción y expresión de los mismos [los intereses del presente] (...) De lo que se trata es de trayectorias históricas en las expresiones de la memoria: lo que se hace en un escenario y momento dado depende de la trayectoria anterior del tema, y ésta condiciona (abre y cierra posibilidades) sus desarrollos futuros” (Jelín, 2012: 47).

<sup>221</sup> En un artículo anterior Hugo Achúgar señalaba: “(...) la discusión en torno a las identidades en relación con la nación, la región y el proceso de globalización parece centrarse en el tema de la posicionalidad. Pero también (...) supone el debate sobre el propio relato historiográfico y sobre las localizaciones de la memoria (...) Posicionalidad, localización y memoria son, entonces, los centros del debate político e intelectual de este final de siglo. Al parecer, una vez más, los intelectuales están debatiendo en torno al poder y en torno al poder de la representación (vertretung y drastellung)” (Achúgar, 1998).

naturalizada/automatizada, produciendo certezas.<sup>222</sup> La segunda es opaca, provisoria, metarreflexiva, se autoevidencia. Por lo general clandestina y crítica, puede complicar al relato oficial al volver sobre ciertas certezas y cuestionar su validez, y así *darle trabajo al trabajo* de la memoria, dinamizarlo, haciendo emerger nuevas raíces o contramemorias invisibilizadas (Achúgar, 2003; Traverso, 2007). En ella se producen simultáneamente certezas y dudas, problemas; y más aún, se evitaría “que los ejercicios de rememoración sean utilizados para desentenderse de las demandas políticas y sociales actuales, es decir de las deudas generadas hoy” (Oberti y Pittaluga, 2006:32).<sup>223</sup>

Toda memoria se vale para su difusión y multiplicación, de prácticas y ritos vehiculizados por instituciones y medios, tales como el cine y el teatro: se ancla en experiencias materiales y simbólicas insertas en dinámicas y sistemas de autoridad y consumo. Las experiencias de transmisión simbólica del pasado —en narrativas durables estables, o en performático-artísticas, celebraciones públicas y festejos masivos— producen un lazo de doble faz público/social y privado/subjetivo que habilita la expresión del “nosotros” y del “yo”, diferenciándose de “otros”.<sup>224</sup> Michael Pollak (2006) ha sostenido que en lo que respecta al entramado colectivo, la memoria sirve al mantenimiento de la cohesión interna de un grupo, las instituciones que lo componen y la defensa de las fronteras de aquello que se tiene en común. Y la perspectiva ricoeuriana aporta la idea de que la memoria subjetiva, aún con dudas, silencios, olvidos en la capacidad de narrar, también configura y nutre la colectiva, siendo cierto punto de

---

<sup>222</sup> En torno de los vínculos entre historia, memoria y poder, Enzo Traverso advierte: “Dado que memoria e historia no están separadas por barreras infranqueables, sino que interactúan en forma permanente, inevitablemente se deriva una relación privilegiada entre las memorias “fuertes” y la escritura de la historia. Cuanto más fuerte es la memoria —en términos de reconocimiento público e institucional—, el pasado del cual ésta es un vector se torna más susceptible de ser explorado y transformado en historia (...) aunque esta relación no sea directa, porque se define en el seno de contextos diferentes y está sujeta a múltiples mediaciones, sería absurdo negarla” (Traverso, 2007: 88).

<sup>223</sup> Aunque lo desarrollaremos después, adelantemos que el tipo de memoria —acción de recuerdo y relato— que hacen posible y transmiten los colectivos se acerca fundamentalmente a los caracteres de la rememoración alternativa.

<sup>224</sup> Desde el trabajo señero de Maurice Halbwachs ([1927] 2004) *Los marcos sociales de la memoria*, es posible pensar la memoria subjetiva a partir de marcos comunes producidos junto a otros, representaciones generales de la sociedad o códigos culturales compartidos. Se trata de esquemas generales de registro, reconstrucción e interpretación de los recuerdos dados por la comunidad de comunicación a la que se pertenece, entre los que se destacan la lengua, el espacio y el tiempo, en tanto nociones más o menos estables, o instrumentos para construir una imagen del pasado acorde a una época y grupo determinado. Una de las críticas que posteriormente recibió este trabajo fue el no haber explorado los usos de los marcos de la memoria en pos de la dominación y la violencia simbólica; y sólo haber trazado la función “positiva” en tanto cohesión y adhesión afectiva. Con todo, tal como señala Pablo Colacrai: “El aporte de los marcos sociales a su teoría es fundamental para por un lado, evitar la reificación de la memoria colectiva, y por otro, lograr la elaboración de un constructo a la vez observable, material y permanente (...) Los marcos no son la suma de todas las memorias, ni tampoco formas vacías en la que los recuerdos se insertan, son (...) recuerdos más sólidos y estables que los demás” (Colacrai, 2010: 70).

vista sobre la misma (Ricoeur 1983, 1999, 2004), incluyendo de hecho la experiencia vivida y la no vivida, que se mediatiza por el lenguaje y los marcos socio-culturales interpretativos a través de los que se expresa.

El recuerdo y olvido son los dos componentes activos del trabajo de la memoria, así como el silencio y las ambigüedades: narración y práctica creativa, la memoria es selección y procesamiento. En ese recorte late una (cierta) política *de* la memoria —qué se recuerda/qué se olvida, qué grupo se consolida, cuál se desempodera—; y también se evidencian las formas *que hacen* al mismo acto de rememoración, es la politicidad misma del y en el trabajo de la memoria “las políticas en las memorias” (Oberti y Pittaluga, 2006: 31). Son variadas las formas de recordar —para repetir, para no-repetir, para redimir, para tomar “fuerza” y crear algo nuevo—; así como hay varias clases de olvido —el que intencionadamente busca ocluir cierto pasado, “borrarlo”, silenciarlo; el que hace posible dejar lugar a lo nuevo (la historia también puede amenazar con su peso al presente)—.<sup>225</sup>

Precisamente Yosef Yerushalmi propone una sugerente distinción. Él diferencia entre *mnemne* (memoria) y *anamnesis* (remisnicencia). Mientras que la primera permanece de forma continua, ininterrumpida, como canon, Ley, enseñanza; la segunda señala *lo olvidado que regresa*, que se recupera (aunque transformado) poniendo en primer plano lo que ha sido dejado de lado, el esfuerzo por reponer lo olvidado —que a su vez puede, potencialmente, pasar a formar parte de la tradición—. Dice el autor: “Un pueblo “olvida” cuando la generación poseedora del pasado no lo transmite a la siguiente, o cuando ésta rechaza lo que recibió o cesa de transmitirlo a su vez (...) un pueblo jamás puede “olvidar” lo que antes no recibió” (2006: 18). Entonces, así como un grupo decide repetir lo que ya sabe u olvidar, puede también reunirse y producir una

---

<sup>225</sup> Dice Andreas Huyssen: “Es necesario localizar el olvido en un campo de términos y de fenómenos como el silencio, la ausencia de comunicación, la desarticulación, la evasión, el apagamiento, la erosión, la represión, los cuales revelan un espectro de estrategias tan complejas como las de la memoria. Ricoeur sugiere algunas distinciones básicas: primero, olvido como *mémoire empêchée* (memoria impedida), que se relaciona con la del inconsciente freudiano y la repetición compulsiva; segundo, olvido como *mémoire manipulée* (memoria manipulada), que se suele relacionar con la narratividad, en el sentido de que cualquier narrativa es selectiva e implicará, pasiva o activamente, un determinado olvido acerca de cómo se habría podido contar la historia de manera diferente; tercero *l’oubli commandé* (la orden para olvidar) u olvido institucional, que se refiere, en este caso, a la amnistía” (Huyssen, 2011: 143). Y más adelante advierte con lucidez: “la ironía en esta danza entre memoria y olvido es que cuando algunos recuerdos deseables (...) están codificados por el consenso nacional y se tornan clichés, es decir se convierten en un nuevo desafío para la memoria viva, entonces la represión produce inevitablemente un discurso (...) Un discurso memorialista omnipresente, incluso excesivamente público a causa de una intensa campaña mercadotecnia, puede generar otra forma de olvido, un olvido por agotamiento (...) En este punto es cuando el enfoque intenso en la memoria del pasado puede bloquear nuestra imaginación del futuro y crear una nueva ceguera sobre el presente” (2011: 157).

*anamnesis colectiva* para darle sentido a aquello que por su naturaleza (traumática, o de diferencia simbólica en relación al orden dominante) en el momento de su acontecer no tuvo superficie de inscripción (Kauffman, 2007).<sup>226</sup> La *anamnesis*, no es un sustituto de la justicia, aunque puede abrir un cauce político hacia ella: “no se trata de identificar justicia y memoria, sino que frecuentemente hacer justicia significa también rendir justicia a la memoria” (Traverso, 2007. 92).<sup>227</sup>

### 3.2 *Transmisiones que ejercitan y construyen la(s) memoria(s): cine y teatro*

Según Hugo Vezzetti la actualidad del pasado se manifiesta en su “capacidad para engendrar preguntas nuevas, para movilizar un ejercicio de revisión y de autoindagación en la comunidad. En ese sentido, la dimensión de la memoria puede pensarse como (...) uno de los planos a través de los cuales una sociedad se interroga sobre sus diferencias y sus límites” (Vezzetti, 2009: 37). Esta función de auto-examen social de la memoria se activa a partir de acciones y canales de transferencia. La transmisión de saberes y sentidos del pasado —o incluso el mantener los *sinsentidos* del pasado (Jelín, 2007)— hace posible la reproducción social y cultural a partir del reconocimiento de una filiación. Resumiendo el planteo —a sabiendas que cada experiencia y práctica debe ser analizada en su heterogénea y contradictoria especificidad y que, más que los extremos, son los estadios medios los que interesan—, digamos que esto puede llevar a la ampliación dialógica de la esfera pública, o a la repetición compulsiva de un orden restrictivo y segregador. De carácter generacional, familiar o grupal, la transmisión se despliega en la intersubjetividad informal, escolar, ritual, artística, festiva, conmemorativa, celebrativa, de acciones estratégicas de intervención social; y también a través de la inercia.

---

<sup>226</sup> Aunque lo desarrollaremos un poco más adelante, sostenemos que, las producciones culturales de ambos colectivos pueden ser interpretadas como ejercicios anamnéticos públicos, compartidos.

<sup>227</sup> En este punto vale aclarar las diferencias entre historia y memoria: si ambas comparten la preocupación por la elaboración del pasado, “la historia es una puesta en relato, una escritura del pasado según las modalidades y reglas de un oficio —digamos incluso, con muchas comillas, de una “ciencia”— que constituye una parte, un desarrollo de la memoria” (Traverso 2007: 72). Discurso explicativo, intenta esclarecer causas, condicionamientos, una dinámica de conjunto, y hace uso de materiales de archivo (privados y públicos). Guardando respeto —no reverencia— frente a narraciones de experiencia del pasado, y apelando a ciertos resguardos metodológicos, puede ser un mecanismo a través de cual sea posible “cuestionar y probar críticamente los contenidos de las memorias” (Jelín, 2002: 75). Complementariamente es indispensable no soslayar que, como cualquier discurso, “no [está] carente de juicios valorativos ni exento de connotaciones políticas y, por lo tanto, sujeto al escrutinio público” (Sábato, 2007: 231). Por su parte la memoria puede funcionar como estímulo para la elaboración de la agenda de investigación histórica (Jelín, 2002).

Siguiendo a Paul Ricoeur (1999), Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga (2006) han sostenido que en el ejercicio de creación y transmisión de relatos mnémicos es fundamental la ayuda o apelación a los recuerdos y narraciones de otros: hacer memoria es siempre hacer memoria con otros, junto a otros y gracias a otros. Consideramos que, lejos de la sacralización, la clave paradójica para una transferencia creativa y productiva es la libertad y autonomía de aquello transmitido: que el relato pase “de mano en mano”, se modifique en diálogo con los contextos y de ese modo siga vivo y “preservado”. Aunque históricamente se ha buscado controlar, regular y normalizar la facultad del recuerdo a través de distintos dispositivos e instituciones —incluso a través de la violencia y el terror—, la memoria puede también ampliarse y potenciarse a partir de discursos y experiencias.

Allí es precisamente donde ubicamos las producciones del GU y TA promueven: formas mediante las que se materializa el trabajo de la memoria (un relato), y medios de transmisión del pasado. Sus obras, son vías originales de irrupción del pasado en la vida pública, escenarios sociales de construcción de nuevos sentidos sobre la historia: son “como el hacha para el lago congelado que llevamos dentro de nosotros” (Kafka en Huyssen, 2002: 163).<sup>228</sup> La modalidad productivo-receptiva de ambos colectivos apunta a una re-elaboración de la memoria compartida a partir de la emergencia de voces “otras” que *rasgan* el relato dominante aceptado y reproducido —que invisibiliza y desestima la cultura tradicional andina y sus formas de organización política; trivializa la pobreza; silencia los episodios de violencia planificada, omite episodios de corrupción e injusticia, etc.— y dejan *aparecer* una narración subterránea, resistente, que penetra en el espacio y la esfera pública a través del símbolo y la belleza. Desde sus obras, buscan hacer un aporte a la construcción de un orden social más justo, humanizado y solidario, a partir de la denuncia de la exclusión, el racismo y la violencia contra los sectores populares e indígenas.

La narración de acontecimientos traumáticos y la puesta en imágenes de un fondo cultural menospreciado se convierten en “(...) herramienta de asunción del horror histórico, y a través de sus metáforas invita a repensar la historia nacional y a elaborar un discurso memorialista (...)” (Dubatti, 2005: 159). Las obras requieren de un esfuerzo

---

<sup>228</sup> Justamente, el cine y el teatro se desempeñan como espacios de trabajo y transmisión de la memoria debido a que, tal como han señalado Oberti y Pittaluga (2006), cuando la sucesión o continuidad entre distintas generaciones se encuentra alterada por la violencia social y política, cuando hay fracturas, alteraciones o mermas en la cadena de transmisión, se vuelve urgente generar ámbitos y relatos que contengan aquellos elementos desconocidos.

de expresión social en escenarios públicos, suponiendo cierta inquietud e indagación crítica frente al “orden dado” y la activación de una conciencia sobre la injusticia del pasado, a fin de habilitar espacios de reproducción social y cultural que amplíen el “nosotros” (Pernasetti, 2009). Hasta hace unos años, en Bolivia el pasado dictatorial dialogaba con un presente democrático amenazado y en disputa, en cuyo marco ambos directores rechazaron y denunciaron toda forma de discriminación reaccionaria y violencia segregadora. En las producciones del GU y de TA la memoria no se tensa/opone con el silencio o el olvido —que son parte del mismo y paradójico *trabajo*—, sino con el retaceo o ausencia de un espacio en la esfera pública en el que el diálogo y el debate para la transformación y gestión del mundo compartido sea posible.

Hacia 1995 Sanjinés entendía que sus films eran un modo de repensar el país y la sociedad, una forma de crear espejos para el autoreconocimiento colectivo, y que allí radicaba su potencia política, pues esa autoconciencia funcionaba como clave de lectura crítica contra el racismo: “(...) es fácil que una sociedad entera que no se entiende a sí misma, sea arrastrada al abismo (...) la ética no encuentra referencias aceptables y la violencia surge como la posibilidad más aceptable (...) cuando una sociedad no se mira o tarda demasiado en mirarse a sí misma, es que diluye su proceso identificador, pierde identidad (...)” (Sanjinés, 1996: 75). Por su parte César Brie advertía:

(...) yo decidí trabajar “La Ilíada” para enfrentar el tema de la violencia porque estoy convencido de que la violencia regresa (...) Creo que esta especie de democracia basada en la corrupción, el robo y la injusticia crea todos los presupuestos para que regrese la violencia, mas desesperada porque ni siquiera está soportada por una esperanza, es la violencia de quien no sabe cómo reaccionar” (Brie: 2002, 25).

Retomando la distinción que realizara Yosef Yerushalmi entre *mneme* (memoria) y *anamnesis* (remisnicencia), pensamos las obras de ambos colectivos como generadoras de *anamnesis públicas* o *procesos estéticos de anamnesis compartidas* que discutiendo con el libreto de memoria dominante le hacen lugar a lo ocluido a través de la imagen y la escena. El ente poético como experiencia y soporte de transmisión del pasado contribuye a re-organizar memorias y producir experiencias de transformación del saber, en la medida en que es fruto de la síntesis entre una “memoria elíptica” y una “memoria circular”.<sup>229</sup> Hablamos de “memoria elíptica” para hacer referencia a la

---

<sup>229</sup> Para esta clasificación nos inspiramos y tomamos como referencia el trabajo *Oprimidos pero no vencidos* de la socióloga e intelectual boliviana Silvia Rivera Cusicanqui. Ella señala que, en el proceso de recuperación y reelaboración del conocimiento histórico del pasado y mentalidad andina que realiza el movimiento campesino-indio a principios de los setenta, se articulan contradictoria y complementariamente dos horizontes de memoria: una “corta” que rescata y reinterpreta la memoria del poder sindical y miliciano campesino en la primera fase revolucionaria; y una “larga”, que, observando la

dinámica relacional que vincula el pasado reciente y el presente, la cronología histórica de las luchas y masacres campesinas y obreras, las insurgencias urbanas de “ayer” y de “hoy”. Es “elíptica” (relativa a la elipse geométrica) porque hay dos centros que se reenvían “obstinadamente” y generan un movimiento reflexivo. Perteneciendo al pasado reciente, aquellos acontecimientos violentos, traumáticos, que han sido obturados o silenciados, vuelven, se actualizan intencionadamente en el presente: esa tracción hace posible que aquel evento interrumpido, salteado, diferido o impedido, resurja, se reactive, regrese. La “memoria circular” alude a la representación del pasado cultural, las formaciones socio-simbólicas de larga duración, de existencia prolongada e incesante/continua en el tiempo. Esta nominación busca estar en sintonía, justamente, con el pensamiento andino para el cual la “circularidad” es la perspectiva globalizadora que impregna las nociones de tiempo y espacio (Harris y Bouysse Cassagne, 1988; Grebe, 1990; Chukiwanka, 2003; Llamazares y Sarasola 2004; Sarasola 2004; Estermann, 2006; Rivera Cusicanqui, 2010). Su manifestación más fuerte en lo relativo al tiempo es la ciclicidad que permite la regeneración y recreación de la Vida, la simultaneidad de tiempos en el presente, la resonancia de diferentes temporalidades: el retorno “no exacto” de los seres y las cosas.

Aunque es obvio señalemos que en cada colectivo y en cada obra—dependiendo tanto de la fase general de la *tendencia*, como del período propio de cada grupo— habrá cierta “dominancia” de los temas y motivos propios de una u otra memoria, pues la síntesis no es la resultante de una sumatoria simétrica. Por ello, en los próximos dos capítulos analizaremos puntualmente el corpus de obras fílmicas y teatrales en función de la pregnancia histórico política o cultural que se observe en la síntesis: pregnancia que funcionará, como eje comparativo entre ambos colectivos. El capítulo IV tomará aquellas obras cuya síntesis responda a la dominancia de la “memorial elíptica” para abordar la representación de la violencia política y la presencia del testimonio de los sectores subalternos. El capítulo V por su parte, revisará aquellas donde se observe la dominancia de la “memoria circular”, a fin de problematizar temas como configuración cultural e identidad heterogénea.

---

continuidad de opresión, alude tanto al orden ético prehispánico, como a la reivindicación de luchas anticoloniales. Esta síntesis es muy difícil de construir, pues: “(...) la memoria colectiva de la revolución de 1952 significa tan sólo una ruptura parcial con el pasado, frente a la evidente continuidad de las prácticas de discriminación y “pongueaje político” y frente al persistente ejercicio de la “otredad” cultural y organizativa de los comunarios aymaras (...) la reedición sutil de las formas de discriminación señoriales del pasado pre-52” (Rivera Cusicanqui: 214). Con todo, su complementariedad y trayectoria pendular consolidan dialécticamente al movimiento y sus prácticas de memoria.



Como corolario de este apartado, cabe preguntarse: puesto que las producciones del GU y de TA son *anamnesis públicas/procesos estéticos de anamnesis compartida*, ¿de qué modo intervienen los caracteres propios de la modulación que encarna cada grupo —*militante resistente e intercultural, humanitaria, resiliente*? ¿Qué ideas permiten caracterizar las narraciones mnémicas del GU, y cuáles a pensar las de TA?

### 3.2.1. *Ukamau: memoria y redención*

En sintonía con los caracteres de la fase de “radicalización política” de la *tendencia*, es decir la desnaturalización del discurso hegemónico y la configuración de una práctica contestataria y resistente, las películas del GU están guiadas por una función didáctica, de agitación política y de develamiento de una realidad oculta para el espectador participando de la tarea de liberación material y simbólica a sabiendas que: “la memoria popular, colectiva, revolucionaria, se construye sin necesidad del cine (...) pero el cine puede ayudar a fijarla mejor, puede dinamizarla y por tanto contribuir a su aceleración” (Sanjinés, 1983: 42). Desde esa conciencia y concretando los rasgos propios de la modulación *militante resistente*, en tanto ejercicio/trabajo y relato, la memoria del GU transmitida a través de sus obras tiene un marcado tono de denuncia combativa funcional a la construcción de una sociedad nueva mediante el cambio revolucionario. La ampliación de la conciencia histórica, el desenterramiento de las luchas y los mártires populares del pasado y la dignificación del fondo cultural tradicional, apunta a desenmascarar la continuidad de las injusticias en el presente y estimular la acción hacia un orden que reponga la utopías del pasado incumplidas: es un tipo de memoria que leída desde el enfoque de Walter Benjamín (1987), *redime* el pasado. Por eso parte del “(...) “desmontaje del presente como dimensión dominante de la temporalidad histórica”. Para ello [distingue] la fisura sobre cuya sutura se construyó la omnipotencia del presente: esa fisura es el pasado, en cuanto pasado pendiente” (Oyarzún Robles en Oberti y Pittaluga, 2006: 208).<sup>230</sup>

En una entrevista con Dina Nascetti en Roma en 1971, Jorge Sanjinés advirtió en los objetivos señeros de la película *El coraje del pueblo* el horizonte general de su

---

<sup>230</sup> También podríamos nombrar la memoria del GU, como “memoria insurgente” desde la perspectiva de Forres Hilton y Sinclair Thompson: “La memoria insurgente es una conciencia temporal que articula pasado y presente, nutriendo la identidad y la práctica política colectiva, arraigándolas en el accionar insurgente de los antepasados, y otorgándole, por tanto, un sentido social más profundo al levantamiento contra el orden dominante ilegítimo, con el propósito de entablar relaciones sociales nuevas. La memoria insurgente puede contemplar fuentes simbólicas y humanas, prácticas y estratégicas, de inspiración política; y dada su potencia cultural y moral, puede fortalecer el ánimo y la razón de los sujetos, aun con los altos riesgos que conlleva un enfrentamiento con el poder dominante” (Hylton y Thompson, 2005: 9).

producción fílmica como el: “(...) rescate del olvido de hechos que no deben olvidarse y sobre los que se han tendido velos de confusión y error; de situaciones históricas claves; de nombres que se deben anotar en el libro de la justicia popular (...) [el] esclarecimiento en relación con hechos sustraídos a la información o desfigurados deliberadamente” (1999e: 200). De la cita se desprende que, justamente, el pasado se rescata en tanto futuro trunco, interrumpido, capaz de movilizar un presente aquietado: de ahí que la *anamnesis* tome la forma de *redención*, pues se recuerda para completar la utopía.<sup>231</sup> El encuentro con el pasado rompe el *continuum* de una historia homogénea, hace “saltar la historia” de los opresores para “ ‘desclausurar’ el sufrimiento aparentemente definitivo de las víctimas del pasado” (Lowy en Oberti y Pittaluga, 2006: 194). Una de las claves de representación de la memoria como redención que observamos en Ukamau, está en el concepto de “débil fuerza mesiánica” del presente, sobre la cual el pasado reclama derecho. Se trata de “aquella que acepta el pasado *en cuanto pasado* y admite, entonces, una pérdida. En la medida en que *acoge* lo pasado del pasado, es “débil”, y a la vez que reclama su transfiguración en presente y se opone a la presentificación dominante, es “fuerza” (Oyarzún en Oberti y Pittaluga, 2006: 207).

Con la llegada de la democracia a Bolivia en lo que es su última fase productiva —que denominamos “alegórica”—, aunque el GU mantiene el énfasis en la comunicación y la clarificación histórica, la presencia de certezas totalizantes se relativiza, hay un alejamiento narrativo de retóricas radicalizadas y sus declaraciones públicas sufren desplazamientos semánticos significativos. Si bien permanece la idea de la necesidad de cambios profundos, la postura combativa da paso progresivamente a otra de corte humanitario e intercultural. Evidenciando esta transformación el cineasta decía al periódico “Presencia” en junio de 1995: “Nuestro cine fue de un abierto enfrentamiento a las dictaduras. Al cambiar la sociedad al sistema democrático, los objetivos del cine también cambian” (1999f: 294). A mediados de los noventa, Sanjinés sostenía que el propósito de su cine era:

(...) inquietar sobre la idea de vislumbrar una Bolivia que conjugue sus diversidades, que utilice sus pasados y elabore sabidurías para respetarse a sí misma respetando las diferencias culturales, extrayendo las lecciones y aprendiendo de sus caídas y carencias. No para quedarse ensimismada en su propia complejidad sino para que siga elaborando preciosas complejidades que den más alegría y más asombro, haciendo del vivir una permanente manera de reverenciar la vida, de admirarse con más pasmo de todo lo maravilloso que nos rodea y desear, con más fervor, superar lo penoso, lo injusto. (...) Del

---

<sup>231</sup> En el próximo capítulo desarrollaremos la tensión existente entre la Revolución del pasado (incompleta), y la Revolución por-venir; el pasado como culto reaccionario y el pasado como capacidad de movilización en el presente: aquí la memoria transmitida a través de los films trae del pasado la pasión por el cambio para amplificarse y renovar nuevas luchas.

intercambio, las influencias, de las mutuas admiraciones nacen nuevas culturas, nuevas y más profundas maneras de conocer y por lo tanto, el conjunto de la complejidad, puede dar más notables saltos hacia la consolidación de una unidad más intrincada, resistente y fuerte (1999e: 45-46).

En esta última etapa productiva la *redención* del pasado pasa de las luchas y los mártires populares históricamente situados, hacia el fondo ético y cultural andino que sigue siendo necesario visibilizar y ponderar en tanto clave para la configuración de un futuro socio-cultural inclusivo.

### 3.2.2. *Teatro de los Andes: memoria y aprendizaje ético*

Enmarcada su labor dentro de la fase “democratizadora” de la *tendencia*, TA priorizó, en el tratamiento de tópicos históricos, la aparición plural y singular de voces invisibilizadas; y en el trabajo con la memoria cultural boliviana, la presencia de motivos, temas y narrativas de la cultura popular urbana, mestiza e indígena. Propio de la modulación *intercultural humanitaria resiliente* propuso una estética que subrayaba la importancia del diálogo en y a través de la diversidad, y una ética solidaria como soporte y motor de cualquier práctica de transformación democrática. El programa de TA ha sido el de un teatro “del humor y la memoria” que cuenta historias para recordar, volver en sí a través de una belleza que ilumina el presente y la humanidad, en su miseria y su riqueza. El ejercicio propuesto a través de las puestas aspiraba ser una manera de volverse responsable por un pasado que tiene todo que ver con el presente, un presente que debe *aprender* del dolor del pasado y reponer, reparar la integridad de los DD.HH. de las víctimas en un proceso abierto de restitución de historias no-nombradas como la de Marcelo Quiroga Santa Cruz, Luis Espinal o los referentes mineros masacrados de la COB. Esas historias mal conocidas interpelan éticamente desde el lado oscuro que sostiene el presente.

Por ello si se hace retornar el pasado para resignificarlo y visibilizarlo—ya sea bajo la forma de testimonios, o tradiciones campesinas e indígenas, utilizando dialectos y lenguas como el quechua o aymara, representando leyendas, costumbres populares, etc.— es para aprender de él: “En la palabra recordar están las raíces de corazón y lazo. *Recordamos para trabajar en el presente sin necesidad de quemar naves*. La memoria no mira hacia atrás aunque lleve una cuerda y un sentimiento que nos une al pasado” (1997b: 21).<sup>232</sup> Aprender del pasado es elaborarlo desde una ética de la responsabilidad: significa un esfuerzo de carácter dinámico y procesual, una búsqueda de sentido cuya

---

<sup>232</sup> El subrayado es nuestro.

distancia crítica permite la comprensión no repetitiva ni sacralizante del pasado. En esta memoria, se reúnen el duelo como el deber de reintegrar a los muertos insepultos (Vezzetti, 2009: 13), el reclamo por la justicia con respecto a los más desfavorecidos y la interpelación humanitaria. En palabras de Brie:

En el cono sur era evidente que se hablaba de superar ese período de la dictadura, de superar todos esos dolores, de crear en el arte cosas nuevas. Se confundía el olvido necesario para seguir adelante con la remoción, con remover, con no haber dicho nunca qué fue lo que ocurrió, con la impunidad no sólo de los culpables, sino de pensamiento, de seguir adelante pisoteando una generación destrozada, destruida. Los más afortunados, condenados al exilio interior con sus bocas cerradas, los menos afortunados, a desaparecer (Brie, 2002: 26-27).

En tanto elaboración ética del pasado la memoria que entrañan las producciones de TA parte de la crítica a la deshumanización y el reconocimiento del daño sufrido, pero apunta a la propulsión de nuevos aprendizajes y socialidades más democráticas y justas bajo una ética social solidaria, alternativa a la hegemónica del neoliberalismo. Si bien la problematización de temas como pobreza, exclusión, discriminación, corrupción e identidades subalternas, se orienta a proponer una re-humanización del espacio compartido; el cuestionamiento de la sociedad empieza en la “primera persona”: sin recetas, respuestas conclusivas o soluciones edulcoradas, sino admitiendo la indeterminación y las contradicciones.

Complementariamente, la denuncia dolorosa de la violencia y la injusticia se tensa con la “resiliencia” entrevista en diferentes situaciones y actores sociales representados. Como capacidad de reparación y expansión del entramado colectivo en contextos adversos —tanto en materia económica como política—, pone de manifiesto la potencia transformadora de la cultura, capaz de trocar/resignificar experiencias de pérdida, agresión, vulnerabilidad y escepticismo en un sentido potenciador de la Vida-en-común.

De carácter plural, llevado adelante por sujetos sociales activos e históricamente situables, en escenarios públicos y concretizado en narrativas más o menos durables que le dan sentido al pasado, el humano trabajo de *hacer memoria*, reactiva, hace parpadear el “ayer” a causa de los peligros, las preguntas, inquietudes y catástrofes del presente... pero también a causa de las esperanzas del futuro. La memoria es siempre una acción, una *performance* contextualizada de vivir el tiempo, vivirse en él, significarlo y compartirlo. Por medio de ella: “los sujetos de la acción se mueven y se orientan (o se desorientan y se pierden) (...) en un presente que se tiene que acercar y alejar

simultáneamente de esos pasados recogidos en los espacios de experiencia y de los futuros incorporados en horizontes de expectativas” (Jelín, 2002: 13).

Por medio del lenguaje, la cultura y la facultad de recordar, los sujetos y los grupos comunican su experiencia y hacen consciente su capacidad de memoria (Aprea, 2012). Por ello, poner en imágenes y en escena acontecimientos de carácter político y cultural obturados —tal como realizan los grupos— marca la posibilidad de tomar contacto con ese pasado, aún y sobre todo cuando no se lo haya vivido. A través del plano simbólico la memoria se despliega entre lo efectivamente sucedido y lo posible, el recuerdo y la imaginación, la presencia y la ausencia, concretando una forma de significación y transferencia creativa del pasado.

A continuación, partiendo de la necesidad de que tanto los sentidos como los trabajos de la memoria requieren de cierto nivel de objetivación para integrarse en el sistema de ideas compartido, nos abocaremos al análisis específico de las experiencias estéticas, producciones culturales y simbólicas del GU y TA.

## CAPITULO IV

### “Memoria elíptica de la violencia: denuncia poética y testimonio”

#### **Introducción**

En este capítulo analizaremos un primer conjunto de obras del corpus fílmico, dramático y espectacular, tomando aquellos trabajos cuya síntesis responda a la dominancia de la “memoria elíptica”, para abordar la presencia del testimonio de los sectores subalternos y la representación de la violencia política. En la encrucijada de escrituras de la Historia y la emergencia de relatos de memoria alternativos, nos aproximaremos a los modos en que ambos grupos denuncian estéticamente el abuso ejercido sobre sectores populares. Aunque en contextos históricos diferentes, las producciones emergen motivadas por acontecimientos contemporáneos a su realización con la misma urgencia de reflexión visual: la de desestabilizar la narrativa hegemónica para reponer lo “no dicho/oído – no visto” de la agresión contra cuerpos e identidades culturales y sociales marginadas. El corpus seleccionado permite detenerse en la relación entre representación de la violencia, testimonio y responsabilidad ética para reflexionar: ¿cómo puede una obra hacer del dolor una “forma que nos mire”?, ¿en cuánto contribuye el teatro y el audiovisual a la creación de nuevas narrativas de humanidad, memoria y sociabilidad? Justamente las producciones que analizaremos se constituyen en dispositivos de discusión y disputa por la definición de lo “visible como humano” que subyace en los patrones de convivencia, mientras proponen un tipo de vida social diferente.

El primer apartado propone un breve recorrido en torno a la noción general que guiará todo el capítulo, la “memoria elíptica”, a fin de precisar algunos de los caracteres mencionados en el capítulo anterior y que constituyen los lineamientos comunes para ambas modulaciones de la *tendencia*. Luego pasaremos revista de las obras a tratar por series grupales, a fin de observar recurrencias morfo temáticas, reenvíos intertextuales y especificidades disciplinares que nos permitirán puntualizar cómo funciona el movimiento elíptico en la “memoria para la redención” —propia del GU— y cómo lo hace en la “memoria para el aprendizaje ético” —propia de TA—. El tercer segmento de este capítulo despliega la lectura comparada de las obras previamente presentadas a

partir de dos ejes: testimonio y violencia, términos que son la clave de funcionamiento o los “motores” que dinamizan “memoria elíptica”.<sup>233</sup>

Las obras a trabajar serán: *Revolución* (Jorge Sanjinés, 1963); *Sangre De Cóndor* (Jorge Sanjinés, 1969); *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjinés, 1971); *La Ilíada* (César Brie, 2000), *En un sol amarillo*, (César Brie, 2004); *Otra vez Marcelo* (César Brie, 2005); *Humillados y ofendidos* (César Brie, 2008). Nos interesa discutir la potencial contribución al debate colectivo sobre impunidad que las obras producen a través de la aparición de voces y visiones que, en el acto de recordar y comunicar su testimonio o siendo representados los ejercicios y dispositivos de su exclusión violenta, disputan los sentidos sobre el pasado reciente, la historia compartida y la construcción del presente en respuesta a un daño colectivo.

Por último quisiéramos señalar que problematizar estos temas a través de y gracias a nuestros objetos de estudio aspira también a convertirse en un ejercicio reflexivo —y compartido— en torno del propio rol disciplinar. Por ello, y a modo de advertencia o interpelación al lector, hacemos nuestras las palabras de Judith Butler:

Si las humanidades tienen algún futuro como crítica cultural y si la crítica cultural tiene hoy alguna tarea, es sin duda la de devolvernos a lo humano allí donde no esperamos hallarlo, en su fragilidad y en el límite de su capacidad de tener algún sentido. Tenemos que interrogar la emergencia y desaparición de lo humano en el límite de lo que podemos pensar, lo que podemos escuchar, lo que podemos ver, lo que podemos sentir. Esto podría inducirnos efectivamente a revigorizar el proyecto intelectual de criticar, de cuestionar, llegar a entender las dificultades y las exigencias de la traducción cultural y el disenso creando un sentido de lo público en el que las voces opositoras no sean intimidadas, degradadas o desaparecidas, sino valoradas como impulsoras de una democracia más sensible (Butler, 2006: 187).

## **1. Anamnesis elíptica y ejemplar: el oído y el ojo vueltos hacia el subalterno**

Aglutinando vocación estética y sentido político, en el capítulo anterior caracterizamos la modalidad productivo-receptiva de ambos colectivos a partir de la idea de doble movimiento: *denuncia-anuncio*. *Denuncia* de la deshumanización, la discriminación, la exclusión social, la corrupción y el terror institucional, la trivialidad y la importación e impostación de modelos de experiencia comercial y global; y *anuncio* de otros órdenes de funcionamiento y experiencia social posibles. En la historización de las luchas populares y la exhibición de problemas socialmente compartidos se despliega *el saber*, la posibilidad de modificación-ampliación de la mirada sobre el mundo a partir del

---

<sup>233</sup> Volver al apartado 3 del capítulo III para la presentación de la noción de “memoria elíptica”.

conocimiento y re-conocimiento de lo acaecido, esto es, la producción de *un saber lo nuevo* y un *saber de nuevo*:

El *saber lo nuevo* está relacionado con lo que explícitamente entendemos como novedad, noticia (...) explicitar cuestiones que permanecían ocultas del saber común (...) es el aportar algo que por el momento estaba vedado. Es el lugar del informe. (...) en una zona deconstructiva de los mecanismos de lo social [el *saber de nuevo*] significa descubrir en el objeto-sujeto-acto analizado algo que antes no se veía (Irazábal, 2004: 61-62).

Tanto los films como las obras teatrales que analizaremos a lo largo de este capítulo gestionan ambos tipos de *saberes* como resultado de una *anamnesis compartida* que religa en un circuito elíptico el pasado reciente y el presente. Desde el antológico texto de Tzvetan Todorov “Los abusos de la memoria” (2007) sabemos que esa ligazón, esa lectura que tracciona al presente lo sucedido puede realizarse de un modo literal o ejemplar. Mientras el primero es intransitivo, duplica e interpreta por contigüidad, no va más allá de lo acontecido “estableciendo además una continuidad entre el ser que fui y el que soy ahora, o el pasado y el presente de mi pueblo (...)” (Todorov, 2007: 30); una forma *ejemplar* de reminiscencia observa el acontecimiento sufrido como parte de un tejido o campo de relaciones más amplio, construye un *exemplum* y descubre allí una enseñanza.<sup>234</sup> Justamente, como iremos viendo el GU y TA despliegan un tipo de trabajo mnémico por analogías que sirve para entender y discutir situaciones actuales y futuras, operando por semejanzas y en función del “aquí y ahora”. En sus materiales “el pasado se convierte por tanto en principio de acción para el presente” (Ídem: 31), lo que no implica la dilución banal o generalización abusiva pues “no hace desaparecer la identidad de los hechos, solamente los relaciona entre sí, estableciendo comparaciones que permiten destacar las semejanzas y diferencias” (Ídem: 45).

Pero ¿“quiénes” irrumpen a través del ejercicio anamnético? ¿Qué sectores se manifiestan al producirse el rasgado del relato dominante y la emergencia de memorias alternativas?<sup>235</sup> ¿Qué encuadre conceptual nos permite pensar críticamente las formas de su representación? Puesto que la aparición intencional de lo marginado, segregado, explotado o dependiente no es miserabilista sino que busca dar cuenta de los mecanismos de producción del poder (reconstruir el escenario de vulneración de la Vida) y *a la vez* los variados (y a veces contradictorios) espacios y formas de resistencia

---

<sup>234</sup> Desde otro marco teórico, Hugo Achúgar (1994) ha reparado sobre el peso/funcionalidad “ejemplar” preguntándose cuánto de “edificante”, de imperativo como “deber ser” se juega en aquellas prácticas y/o discursos que apelan o se constituyen como *exemplums*.

<sup>235</sup> Ver capítulo anterior donde se desarrolla en extenso esta noción.



insistente (las acciones que cuestionan las bases de la exclusión), proponemos pensar su representación a partir de las aportaciones de los Estudios Subalternos.

Ya sea en su corriente sudasiática dirigida por Ranajit Guha (desde 1982) como latinoamericana, el área de los Estudios Subalternos (Das, 1997; Prakash, 1997; Spivak, 1997; Beverley, 1992, 2004, 2010; Moraña, 1998) ha buscado situarse como campo de reflexión de la historia de la explotación desde la perspectiva del subalterno, atendiendo e historiando tanto las ignorancias sancionadas de cierto humanismo cómplice del imperialismo, como las rebeliones y protagonismos de los sectores populares, y ello sin soslayar las paradójicas mediaciones, ambigüedades y opacidades de las “luchas desde abajo”.<sup>236</sup> El horizonte de estos trabajos es reponer tanto el orden legal y racional que hace a la dominación, como las tácticas de su desafío, sus obturaciones, fallas geológicas, grietas. Desplazando el concepto único y ordenador de “clase social”, mientras se describen las formas tergiversadas de representación de los sectores subalternos se busca dar cuenta de la propia semiótica de sus prácticas culturales: es decir, se distinguen los modos de producción de hegemonías, obediencias, seducciones y resistencias dentro del campo cultural entendido éste como “fábrica de lo simbólico” (Rodríguez, 1998).

John Beverley —referente del Grupo Latinoamericano—, ha definido la subalternidad como una relación de integración diferencial y subordinada dentro de la contemporaneidad, que se caracteriza por la insurgencia, trasgresión y capacidad de interrupción desorganizadora de la narrativa racionalista y desarrollista moderna.<sup>237</sup> No puede ser totalizada puesto que es discontinua, fisurada y heterogénea a nivel interno: “es la experiencia de la desigualdad, más que el esencialismo de una determinada identidad, lo que articula el concepto de lo subalterno como identidad” (2010b: 74).<sup>238</sup> Un sujeto subalterno es entonces aquel que se construye a partir de una asimetría real en

---

<sup>236</sup> En su “Manifiesto inaugural”, el Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos sostiene que el final de los regímenes autoritarios en la región y el desplazamiento de los proyectos revolucionarios, sumado a un nuevo orden económico y comunicacional, configuran una situación histórica que impulsa a repensar marcos epistemológicos y formas de agencia política: “La tendencia general hacia la democratización otorga prioridad a una reconceptualización del pluralismo y de las condiciones de subalternidad al interior de sociedades plurales” (1998).

<sup>237</sup> Gayatri Spivak sostiene que lo subalterno es el límite, el borde del espacio “en el cual la historia se narrativiza como lógica” (1997: 261). Por su parte Vich y Zavala, recuperando a Raymond Williams, entienden que lo subalterno irrumpe, perturba la hegemonía “en sus naturalizadas lógicas de representación y que por lo mismo se trata de una instancia que suspende la dominación hegemónica en su producción de historias y destinos” (2004: 105).

<sup>238</sup> Más aún: “(...) lo subalterno marca a un sujeto que no es totalizable ni como el “pueblo” en el sentido homogeneizante que éste ha tenido en el discurso populista-nacionalista, ni tampoco como el “ciudadano” de la racionalidad comunicativa de Habermas” (2010b: 71).

el ejercicio del poder, es un efecto de dominación y una relación social. Por otra parte, como agudamente advirtiera Mabel Moraña, es necesario estar alertas al “boom del subalterno” en tanto fenómeno de dilución y domesticación de una categoría que puede usarse para englobar y homogeneizar distintos sectores subordinados en el marco de agendas académicas y de consumo cultural globalizado. Habría, por el contrario, que resaltar una y otra vez que se trata de un concepto relacional, situacional que está en sintonía con las elaboraciones gramscianas en referencia a “los estratos populares que ante la unidad histórica de las clases dirigentes se hacen presentes a través de una activación episódica, presentándose como un nivel disgregado y discontinuo con grados variables y negociados de adhesión a los discursos y praxis hegemónicos” (Moraña, 1998: s/d).<sup>239</sup>

Este encuadre teórico ofrece no sólo una perspectiva general de lectura para comprender la presencia de ciertas voces e imágenes en las producciones que nos ocupan, sino que también se guarda de presentarse como “marco interpretativo ideal” para la reflexión, advertencia que nos resulta muy provechosa puesto que podemos trazar analogías con el trabajo de ambos colectivos. Surgiendo en los intersticios de la misma estructura epistémica que critica —portando entonces una crítica a la razón académica desde adentro—, los Estudios Subalternos insisten en destacar que si la voz del subalterno resulta accesible es porque ya ha sido apropiada por formas superiores de autoridad: de ese modo subrayan que la perspectiva del historiador —y nosotros agregaríamos de los artistas— nunca estará en concordancia “plena” con la conciencia del subalterno dada la diferencia de posiciones dentro del campo de la hegemonía. Por ejemplo: no existe la posibilidad “transparente” de representación/presentación de una voz popular en el testimonio. Si bien en tanto que práctica apunta a la democratización cultural y política, articulando de manera siempre conflictiva a movimientos sociales, investigadores e intelectuales guiados por una ética solidaria, es insoslayable la distancia entre el trabajo académico —y nosotros añadimos artístico y cultural— y el territorio concreto de desigualdad social. Incluso: “el narrador testimonial no es lo subalterno como tal, sino más bien algo como un “intelectual orgánico” (para recordar el concepto de Gramsci) del grupo, comunidad o clase subalterna, que habla a (o en contra de) la hegemonía a través de esta metonimia, en su nombre y en su lugar”

---

<sup>239</sup> Más adelante advierte: “(...) ese mismo sujeto que fuera súbdito, ciudadano, “hombre nuevo”, entra ahora en la épica neocolonial por la puerta falsa de una condición denigrante elevada al status de categoría teórica (...)” (Ídem).

(Beverley, 2010c: 54).<sup>240</sup> Con todo, tal como destaca Beverley: “quizá la cuestión más urgente no es tanto cómo nosotros mismos nos apropiamos de narradores testimoniales, como íconos que nos dicen lo que nosotros queremos escuchar, sino cómo estos narradores se apropian *de nosotros* para *sus* propósitos” (Beverley, 2004: 111).

En el próximo apartado entonces, presentaremos aquellos films donde es posible observar, describir y analizar el funcionamiento de la *anamnesis elíptica-ejemplar* que, en sus dos variantes, hace posible la representación de los sectores subalternos, sus luchas y resistencias.

## 2. Series disciplinares y grupos: modulaciones de la memoria elíptica-ejemplar

### 2.1. *Los films del testimonio y la violencia en el GU: recurrencias y autocrítica*

En este capítulo nos centraremos en tres películas del GU: una del período exploratorio (*Revolución*) y dos del período ofensivo (*Sangre de cóndor* y *El coraje del pueblo*). La primera se realiza durante el arco de iniciación, las dos siguientes en el período de radicalización política de la *tendencia*.<sup>241</sup> Para que los análisis de caso que desarrollaremos en el apartado tres resulten productivos y *situados*, es pertinente dar cuenta del recorrido morfotemático desarrollado por el GU: desde su inicio hasta el retorno a Bolivia después del exilio. Entre *Revolución* y *Las banderas del amanecer* (último film del período ofensivo, estrenado durante la tercera fase de la *tendencia* que denominamos de incertidumbre transicional) median veinte años de trabajo ininterrumpido tanto en el plano cultural, como en el militante e intelectual. Median también largos años de destierro y persecución política (que corresponden a la subfase exiliar dentro del período ofensivo).<sup>242</sup> Veamos entonces algunos elementos recurrentes—ya en lo temático, formal y/o las formas de producción—, que de un film a otro van recibiendo un nuevo enfoque o tratamiento.

Nuestro recorrido comienza con el primer trabajo del grupo —que por ese entonces se llamaba “Kollasuyo Films”— realizado en el marco de otro de sus

---

<sup>240</sup> Dice el autor: “El testimonio es un arte de la memoria subalterna” (Beverley, 2010c: 59).

<sup>241</sup> Para la periodización de la tendencia ver capítulo I, para la periodización del GU ver capítulo II.

<sup>242</sup> El análisis formal de las películas del exilio y la primera realizada en democracia, forma parte central de nuestro proyecto postdoctoral abocado al estudio del campo audiovisual paceño de la *tendencia* durante el período de “incertidumbre transicional”. Allí estudiamos *in extenso* estos materiales ubicados en un singular momento histórico, en el que convergen tres tipos factores de cambio: político-institucional (transición democrática), técnico-tecnológico (introducción del súper 8 y el video), y cultural-ideológico (pasaje entre modulaciones).

emprendimientos culturales la “Escuela Fílmica Boliviana”. *Revolución* es un cortometraje de búsqueda, ensayo y aprendizaje donde se intuyen los lineamientos estéticos y políticos del cine Ukamau posterior. Obra de montaje, el film es una descripción visual del subdesarrollo y la pobreza extrema de amplios sectores de la población boliviana, pero además busca reponer la imagen resistente y combativa del mismo pueblo oprimido: convergen la debilidad y la fuerza de las mayorías. Considerado el primer film independiente después de muchos años de subvención estatal o privada, *Revolución* puede ser leído como “una reconstrucción poética del 9 de Abril de 1952” (Dagrón, 1982: 219).<sup>243</sup> Sin embargo, en tensión con esta interpretación y a raíz de las dudas generadas por la política del MNR (aunque sin llegar a romper programáticamente con él), también puede ser visto como el anuncio de una Revolución por venir que acabe con la opresión imperialista que una primera Revolución, inacabada, no pudo cumplir.

A posteriori, el grupo fue autocrítico con esta primera etapa “defensiva” y con *Revolución* considerando que, si bien ponía en imagen la deplorable situación en la que vivían los sectores indígenas y populares, no daba a conocer nada nuevo a sus destinatarios privilegiados: esos mismos sectores empobrecidos. Había que explicar la miseria, conocer quienes la ocasionaban, a fin de que de esa comprensión emerja una lucha conciente y lúcida. Esto llevará, como veremos en seguida, sobre todo después de la experiencia de *Yawar Mallku* (1969), a una modificación en el lenguaje y las formas de producción, para entrar en una verdadera sintonía socio-cultural: “(...) y esta difícil operación tuvimos que empezarla nosotros mismos, formados dentro de los parámetros de la cultura dominante y colonizadora” (Sanjinés, 1979b: 159).

Justamente, un paso más allá de la denuncia descriptiva, esto es, de una táctica defensiva a otra ofensiva, *Yawar Mallku* es un primer intento de explicación en términos político-sociales de la explotación, opresión y humillación imperialista: “Este cine que llamaríamos revolucionario, que cada vez se hacía más radical en sus planteamientos, es un cine que no cuenta historias, sino de alguna manera, *hace historia*, porque influye en el proceso, penetra en el proceso histórico” (Sanjinés, 1979c:

---

<sup>243</sup> Dijo Sanjinés: “Queríamos hablar de los móviles de la “revolución” inspirándonos en los sucesos revolucionarios de Abril de 1952 que había cambiado tanto la realidad de Bolivia. Ese proceso había sacado a mi país de sus estructuras semi-feudales y lo había puesto en el carril de la democracia burguesa (...) Bueno, todo ese proceso tremendo, complejo, apasionante era nuestro tema y nos pusimos a filmar una historia individual que nos serviría de eje para contar la historia con mayúsculas! Sin embargo, todo era muy difícil, no encontrábamos ningún apoyo (...) así que pudimos llegar a filmar tal vez sólo un diez por ciento de nuestro gran proyecto” (Sanjinés, 1999: 30-31).

89). En *Yawar Mallku*, que en quechua significa “Sangre de Cóndor” (animal que simboliza al jefe de una comunidad), la contextualización del drama de los protagonistas, historiza e ideologiza la serie individual al mostrar su relación con el marco social: el dolor individual responde a condiciones sociales colectivas que es necesario transformar —también— colectivamente. Carlos Mesa señala al respecto:

Los postulados de *Yawar Mallku* nos llevan a lo que será la discusión de algunos problemas fundamentales del cine latinoamericano. En primera instancia la definición política se va clarificando. Términos como opresor-oprimido, país dependiente, imperialismo, burguesía criolla como factor de poder, ejército defensor de los intereses de la élite, etc. son conceptos no sólo manejados con frecuencia, sino que van conformando una plataforma a través de la cual debemos ver a un director que ha optado por mostrarnos la realidad —y no sólo como una referencia— como afirmación de contradicción e injusticia permanentes e institucionalizadas. La violencia como hecho cotidiano mueve a las respuestas violentas que propone Sanjinés (Mesa, 1985: 86-87).

El GU había conocido el problema de la esterilización inconsulta a través de un periódico de La Paz y la radio “Fides” del mismo departamento. Fue muy difícil encontrar pruebas sobre los primeros casos, pero un grupo de médicos confirmaron haber conocido a una mujer esterilizada en una clínica americana en Huatajata, cerca del lago Titikaka.<sup>244</sup> A partir de esta noticia, se construyó una historia de ficción. Como bien ha señalado Alberto Hajar, si bien la película intentó problematizar una pregunta que muchos intelectuales progresistas se estaban haciendo, es decir ¿cuál es el lugar del indio en su liberación?, tras el proceso de rodaje y exhibición alternativa el grupo comprendió que “para hacer un arte popular no era suficiente que el film estuviera hablado en quechua, que sus actores fueran campesinos y que asumieran sus intereses. Había que construir un lenguaje adecuado a la cultura indígena” (1999: 76-77). Sanjinés ha recalcado que, aunque temática e ideológicamente la película permanece en el radio de sus preocupaciones sobre Bolivia, la estructura y lenguaje cinematográfico aún dependen de patrones visuales del cine occidental: “Su estructura argumentada, propia del cine de ficción, situaba a la denuncia en un peligroso grado inverosimilitud. Era necesario superar esta limitación y llegar a un cine popular que abordara los hechos reales con elementos irrefutables” (Sanjinés, 1980b: 21). Muchos años después, y en el mismo sentido de revisión autocrítica, el director advirtió:

*Sangre de Cóndor* es una película que ha obtenido una cantidad inmensa de premios, que ha cosechado una crítica muy buena en todas partes, pero que no funcionaba con los destinatarios para la cual había sido construida. Y era muy doloroso decir: nosotros hemos

---

<sup>244</sup> Dijo Sanjinés respecto del accionar de los Cuerpos de Paz estadounidenses: “Desde mi punto de vista, los americanos quieren controlar una población que potencialmente es una fuente de resistencia más poderosa que cualquier otra (...) Creo que hoy, Norte América ve a Latinoamérica como un campo de experimentación y que no están lejos de pensar en la gente bajo su dominio, como los nazis pensaban de sus víctimas” (Sanjinés 1979: 150-151).

hecho una película para movilizar a los campesinos bolivianos y resulta que los campesinos bolivianos ven a esa película como otra nueva intromisión cultural en su cultura, en su medio. No la sentían como propia. Porque no estábamos manejando el lenguaje bien, un lenguaje que fuera coherente con esa cultura y no se trata de rebajar el tono y la didáctica, sino de entender los ritmos internos y otra cosmovisión que tenía y que tiene esa gente (Sanjinés en Daicich, 2004: 108).<sup>245</sup>

Los aprendizajes del grupo a través de este largometraje comenzaron incluso durante el mismo proceso de rodaje. Anécdota que Sanjinés cuenta cada vez que le hacen un reportaje y que él mismo pusiera en imágenes en su película *Para recibir el canto de los pájaros*, el relato que resumimos da cuenta de cómo el grupo observó en una situación de fracaso e incomunicación con los sectores indígenas, el propio “colonialismo interno” al que estaban sujetos inconscientemente, y que sin embargo pretendían denunciar en sus films:

A fines de 1968 los integrantes del equipo de cineastas, que no pasaban de nueve personas, llegaron hasta la lejana y altísima comunidad de Kaata, distante 400 km. de La Paz (...) Para los habitantes de Kaata, la llegada de los cineastas resultó incomprensible y los llenó de inquietud (...) Marcelino Yanahuaya [jefe de la comunidad], como había prometido, brindó espacio y protección en su casa (...) con Marcelino había una relación anterior, estuvo en La Paz, había visto *Ukamau* y recibió en otras tres oportunidades la visita del director del grupo, que le había propuesto hacer una película en su comunidad (...) Durante ese primer día —previsto ya para filmación— no se vieron sino algunas mujeres que huían a las preguntas y escondían los rostros cuando se intentaba fotografiarlas. El jefe de producción se desplazaba de una casa a otra desesperado, y aunque era el único que dominaba el quechua, no obtenía una sola respuesta (...) Perplejos ante la general apatía de los comuneros los cineastas se preguntaban a que se debía esa situación (...) la apatía del comienzo se tornó en abierta hostilidad (...) El grupo comprendió que no podría trabajar de ninguna manera si la situación seguía evolucionando en ese sentido (...) Por lo tanto se decidió hacer un último esfuerzo por encontrar una solución (...) En algún momento de esas discusiones de autocrítica, alguien dijo, como quien despidió toda posibilidad de esclarecimiento racional: “¡Esto no se ve ni en coca!”, que es una manera muy boliviana de establecer una negación, un abandono impotente frente a lo que parece imposible de saberse. La frase quedó en el aire y de pronto las miradas se cruzaron significativamente (...) se había llegado a la conclusión de que era indispensable dar una muestra de humildad proporcional a la prepotencia, al desparpajo, al paternalismo con que el grupo había actuado hasta el momento en un medio en el que el respeto por personas y tradiciones era fundamental (...) Se había pensado que movilizando a un hombre influyente y poderoso se podría mover al resto de los hombres, a los que se juzgaba dependientes verticalmente del primero. No se comprendía, hasta ese momento, que los indios daban prioridad a los intereses de la colectividad sobre los intereses personales (Sanjinés, 1980b: 26-30).

Para continuar con el proyecto en Kaata, el grupo se sometió al rito de la lectura de hoja de coca donde el Yariti (anciano sabio, sacerdote) declaró que su presencia en la comunidad estaba inspirada en el bien, tras lo cual los comunarios se dispusieron a colaborar con *Ukamau* y filmar lo que sería *Yawar Mallku*.

---

<sup>245</sup> Retrospectivamente Beatriz Palacios, compañera del director y miembro del GU, señaló: “(...) ‘flash backs’ o retrocesos de la historia para lograr un mayor efecto dramático, grandes primeros planos, fraccionamiento pictórico de la realidad en la escena, montaje paralelo y montaje de atracción; composición clásica en la fotografía y un suspenso calculado para sujetar la atención del espectador. La actuación está controlada al detalle y lo mismo el movimiento de actores. Es pues, sin dudas, una *realización vertical clásica*” (Palacios, 1979: 123).

Esta película fue entonces un enorme paso de aprendizaje autocrítico: si bien se había logrado pasar a un discurso analítico y explicativo en vistas a la toma de conciencia de los sectores subalternos sobre su explotación por el imperialismo norteamericano y sus “aliados” locales; la forma de trabajo y relación con la comunidad participante, el formato semificcional, el lenguaje narrativo y los patrones formales, no respondían con coherencia a los objetivos políticos e ideológicos que programáticamente organizaban al grupo.

En continuidad con *Sangre de cóndor* pero superándola en sentido crítico y en cuanto a su modo de producción, *El coraje del pueblo* no es la ficcionalización de un hecho real sino la expresión visual de un conjunto de relatos orales que el grupo recogió a lo largo de varios meses de investigación y contacto diario con la comunidad minera de Siglo XX.<sup>246</sup> Que el material del guión provenga de la experiencia histórica, bajo formas propias de su tradición etnocultural hace más orgánico y coherente el relato que en la película anterior: secuencia a secuencia se van entretrejiendo un testimonio con otro en una *urdimbre* de voces. Como explica Mariano Mestman, al relacionar ambos films se observa que:

[*Yawar mallku*] (...) trata de una historia donde lo popular todavía se configura en torno a una problemática “poblacional” (el control de la natalidad), más que a una que lo interpele como pueblo en acción (...) es recién con *El coraje del pueblo* cuando el problema se formula en términos de lucha obrera-popular contra los patrones de las minas de estaño y el gobierno militar. Y donde el camino hacia el protagonista colectivo en gran medida pasa por los modos de vinculación de la comunidad con sus dirigentes (Mestman, 2013: 204).<sup>247</sup>

El encuadre y la forma de relación con la población con la que se trabajó fue ciertamente superador con respecto a lo hecho para *Yawar Mallku*. En el libro ‘*Si me permiten hablar...*’ *Testimonio de Domitila una mujer de las minas de Bolivia* (1978), que recoge el testimonio de Domitila Barrios de Chungara —una de las voces del relato fílmico—, encontramos la descripción del encuentro de la comunidad de Siglo XX con Jorge Sanjinés y el GU, los espacios de cine debate y discusión colectiva entre mineros y cineastas, y el acuerdo para hacer una película juntos sobre la experiencia de masacre y lucha en las minas:

---

<sup>246</sup> Siglo XX es parte del municipio de Lallagua en la provincia de Rafael Bustillo, dentro del departamento de Potosí al sur de Bolivia.

<sup>247</sup> Obsérvese que las últimas imágenes que clausuran *Yawar...*, con el primer plano del protagonista que opta por la lucha armada avanzando con su comunidad, seguido de un plano general de fusiles sobre el que aparece el nombre del grupo; son las elegidas para dar inicio a *El coraje...* Procurando economía narrativa, claridad ideológica y didáctica se apela a un ícono pregnante (y cristalizado) de la época —los fusiles en alto— en tanto expresión visual sintética de una resolución política: el llamado a la acción directa.

(...) vinieron a Siglo XX un grupo de maestros de la universidad para darnos unas charlas y pasar películas sobre sindicalismo y algo de economía. Entre ellos también vinieron periodistas y unos cineastas que formaban el grupo “Ukhamau” [sic]. Nos mostraron las películas *Ukhamau* e *Yawarmallku* [sic]. Después hubo como una mesa redonda donde se hablaba de las películas hechas de la vida real, porque este grupo no se había creado con un fin comercial, sino que eran hombres con mucha conciencia revolucionaria y que su misión era ponerse al servicio del pueblo. Nos pidió que colaboráramos con el cine de ellos (...) Nosotros les dijimos que queríamos colaborar, siempre que sus películas no degeneraran (...) en películas de tipo puramente comercial, nuevaolero [sic], como nosotros llamamos vulgarmente. Les gustó la manera como les hablamos. Y bueno también les sugerimos hacer una película de Siglo XX (...) E hicieron la película que se llama *El coraje del pueblo* (...) Pero llegó el golpe de Bánzer y nos perdimos de vista (...) Yo la vi por primera vez en México y estoy conforme con ella, porque, por lo menos tenemos documentadas algunas denuncias que es importante hacer. Y lo único que puedo hacer es desear que este grupo de artistas siga adelante con el apoyo del pueblo (Chungara en Viezzer, 1978: 188).<sup>248</sup>

Al trabajar junto a y con los mismos actores históricos sobre un tema de capital importancia para ellos y en vista a la eficacia política del film; el recurso de “contar la propia experiencia” resultó un procedimiento coherente y funcional a la obtención de “irrefutable valor documental”. Todo esto significó un nuevo paso hacia adelante en la consecución de una narrativa popular que supere el dirigismo vertical que se manifestó en *Yawar Mallku*:

Se recordaron los diálogos de las situaciones reconstruidas, se discutieron allí mismo, en los lugares del hecho histórico, con los auténticos protagonistas. Muchas veces los miembros del equipo asistieron pasmados a procesos de representación indetenibles. La cámara tenía, por lo tanto, que jugar un papel de protagonista a su vez, debía situarse en los puntos de vista de los participantes y participar como un testigo más. Así, por ejemplo, la primera masacre de *El coraje del pueblo*, fue filmada interrumpidamente desde el momento en que la multitud descendía de los cerros hasta el punto de la planicie donde es alcanzada por los disparos. Los camarógrafos entraron a fotografiar una masacre real (...) el clima psíquico estaba ya desencadenado y se daba y se daría una sola vez (...) Eran imágenes inventadas (o más bien, recordadas) por el pueblo (1980b: 23-24).

En esta obra se concretan elementos propios de la propuesta estético-política del grupo: el abandono del personaje individual, la cámara como “actor” en medio de los hechos y la ausencia de primeros planos. Tal como señalara Mestman, las paradojas y contradicciones inherentes a prácticas fílmicas con objetivos emancipatorios y narrativas audiovisuales no siempre coherentes, eran una preocupación epocal y regional:

(...) En el mismo momento en que Sanjinés comienza a sistematizar su mirada sobre el problema del lenguaje en el cine revolucionario con *El coraje del pueblo*, Gerardo Vallejo se piensa como “intérprete o mediador” de la voz popular en relación con *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1971). La afinidad de estos films en cuestiones como la creación en convivencia con las respectivas familias o comunidades campesinas que reconstruyen y protagonizan sus respectivas historias, no pasaría desapercibida entre los grupos culturales y la crítica cinematográfica presente en Pésaro 71. Ese tipo de experiencia, lo sabemos, venía desdibujando en esos años la noción de “autor” en pos de la realización colectiva. La

---

<sup>248</sup> Tal como indica la cita, Domitila Chungara pudo ver la película debido a que se encontraba en México participando de la Tribuna del Año Internacional de la Mujer (organizado por Naciones Unidas, 1975) como representante del Comité de Amas de Casa del complejo minero de Siglo XX.



propuesta del autor convertido en un “campesino que filma”, o la idea de que “el pueblo mismo es el artista” recorre los comentarios y crónicas sobre la película de Vallejo en sintonía con las búsquedas de Sanjinés de un “cine junto al pueblo” (Mestman, 2010b: 116).

Su siguiente film, ya en el exilio peruano, es *Jatun Auka* o *El enemigo principal*, donde se retorna al universo campesino-indígena con los aprendizajes que los filmes anteriores habían ofrecido tanto en lo que hace al rodaje, las formas de relación con la comunidad, como respecto de la experimentación formal y prácticas de difusión alternativa. Aquí se observa un nuevo estadio de profundización en lo que refiere a la colectivización del guión, la reconstrucción de escenas vividas por sus propios protagonistas, el abandono de los primeros planos y el *flashback*, la experimentación con planos secuencias y la eliminación del *suspense*.

Basada en el texto testimonial de Héctor Béjar —elemento que la une estrechamente a *El coraje...*—, el elemento formal sobresaliente es la incorporación de la figura del narrador oral bajo el personaje del anciano sabio, interpretado por Saturnino Huilca, viejo dirigente de las ligas agrarias en el Perú. Su presencia, orgánica con las formas orales de transmisión de conocimiento en las comunidades campesinas, es un elemento central en el relato cinematográfico transformando radicalmente las expectativas occidentales de recepción: el *suspense* se desplaza del ¿qué pasará? al ¿cómo se desarrollaron los hechos?, generándose un distanciamiento reflexivo. Así, la anticipación de los resultados de la historia permite analizarla mientras es contada. Cabe destacar que con esta película se introduce “formalmente” en el plano del discurso audiovisual una práctica que había sido frecuente en las exhibiciones clandestinas y alternativas del grupo, esto es, la presencia de un narrador nativo de la comunidad o pueblo donde se exhibía la película que antes de su proyección “la contaba”.

Por otro lado, si bien por razones técnicas el plano secuencia no pudo ser demasiado extenso, la experimentación conciente sobre esta forma narrativa y el tratamiento de la imagen vía cámara en mano, intentaron promover en el espectador una actitud participante, habilitando a que la mirada recorra la escena por los puntos de su interés, como si se estuviera moviendo dentro de la misma. Jorge Sanjinés comentó al respecto: “Si dentro de la escena la cámara se acerca hasta las vecindades de un primer plano, lo hace guiado por estas consideraciones del interés colectivo de seleccionar ese personaje al que veremos, de todas maneras, a una distancia que sería la distancia máxima de acercamiento natural que un espectador real de los hechos pueda tener” (1979c: 163).

Aunque, como Carlos Mesa ha señalado, estableciendo distinciones maniqueas entre diferentes grupos sociales (campesinos, guerrilla, FF.AA.) “no se puede ocultar el carácter didáctico y dirigista de un texto que por momentos cae también en el paternalismo” (1985: 96), es indudable que la película ayuda a la problematización del lugar y las formas de disputa política de los sectores indígenas, en un momento de gran virulencia regional. El conocimiento del enemigo (interno y externo) va en paralelo a una conciencia de lucha paradójica, pues “la defensa de los valores de la cultura india y sus posibilidades de cambiar el sistema tropiezan ante la carencia de un análisis totalizador del problema continental y la misión de sus clases sociales” (Ídem: 97). Según Gumucio Dagrón el film también desarrolla las contradicciones de la articulación de la lucha campesina y la guerrillera: “El hecho de que Sanjinés haga la película en 1974 [sic], cuando las experiencias de este tipo en América del Sur (salvo Colombia y Venezuela) han llegado a su fin, significa que el film es en alguna medida un balance de la experiencia peruana y otras similares” (1982: 298). Y continúa diciendo:

Jorge Sanjinés se había ocupado hasta entonces de representar en sus películas episodios de la lucha de clases ejemplares por sus virtudes, mientras el episodio histórico que abarca *Jatun Auka* es ejemplar por sus errores. En los films anteriores el espectador debía tomar partido, sin grandes dificultades, entre el pueblo oprimido y el opresor. En *Jatun Auka* las contradicciones se plantean en el seno mismo del pueblo que lucha (Ídem: 299).

Nuestro recorrido termina con el primer film que el GU realiza en Bolivia tras su exilio, *Las banderas del amanecer*, que continúa con una perspectiva de intervención política progresista en el campo social boliviano pero incorpora a su discurso temáticas ligadas a los DD.HH. y la democracia (elementos que se desarrollarán extensiva e intensivamente en el período alegórico). Según el historiador Carlos Mesa el film adolece de una fuerte perspectiva trostkista, y agrega:

En el montaje se revelan dos ritmos, aquel referido a las explicaciones—imágenes mediante— de las transiciones ya sea políticas, ya de acción que están intensificadas y frecuentemente apoyadas por fotografías (...) y el otro en el que un evidente sentido épico desarrolla la tensión de las marchas y bloqueos en las ciudades, las minas y el campo (...) Sanjinés usa el corte seco con transiciones evidentes de espacio y aún de tiempo, lo que subraya la simultaneidad de una acción inconscientemente concertada en diferentes lugares y por diferentes grupos. El problema básico del impacto de estos elementos yuxtapuestos es que su fuerza tiende a decrecer a medida que el film avanza, en tanto los recursos esenciales son los mismos (...) (Mesa, 1985: 99).

Retrospectivamente, Sanjinés justificó el desplazamiento de una narrativa radicalizada a otra de corte humanitario, distinguiendo dos etapas en su producción en función del contexto y las necesidades políticas de los sectores subalternos:

Hasta que vino el proceso democrático en mi país y en América Latina el cine que nosotros hacíamos era un cine de enfrentamiento, era un cine de recoger memorias históricas que se estaban disolviendo, que se estaban borrando premeditadamente, porque los regímenes dictatoriales tenían mucho interés en borrar la memoria histórica de los pueblos para poder asentarse y consolidarse (...) En la medida que una sociedad no llega a mirarse a sí misma, se confunde y es ahí donde surge la violencia, donde surge la corrupción. (...) No necesita ser un cine político y didáctico para decir: hay que hacer esto y ese es el enemigo, el dictador, y hay que bajarlo de esta u otra manera. Si tú a una sociedad le permites entender bien quien es, le das los instrumentos para reconocerse (...) estás cumpliendo una labor política inmensa, como lo era en esos años sesenta dar un instrumento de lucha y denunciar concretamente los regímenes del imperialismo (Sanjinés en Daicich, 2004: 101-102).

## 2.2. TA y su tríptico de la violencia y la compasión

En este capítulo centramos nuestra atención en el así llamado por su autor tríptico de la política conformado por “La Ilíada”, “En un sol amarillo” y “Otra vez Marcelo”, y el audiovisual *Humillados y ofendidos*.<sup>249</sup> Todas las obras se realizan durante la fase democratizadora de la *tendencia* y pertenecen a la fase de memoria política, dentro del período TA de la producción de César Brie.

Como hemos visto en el capítulo II, desde 1997, producto del estrecho diálogo entre praxis artística y contexto socio-histórico, tanto el tono y los temas de la revista editada por Brie como sus inquietudes creativas se volcaron hacia la reflexión sobre la violencia, las dictaduras latinoamericanas y la denuncia crítica de la guerra, la corrupción y la impunidad del presente. Es a partir de esa sensibilidad próxima al tratamiento y problematización de la condición humana, la política y la Justicia, que Brie se reencuentra con el poema homérico y ve en él una clave extraordinaria para hablar sobre la violencia del pasado reciente latinoamericano y las formas de su pervivencia en la actualidad. Las temáticas de los cuerpos insepultos y su vejación, y el ejercicio de compasión humana y el duelo, anudan una suerte de triangulación de tres tiempos: el clásico (texto homérico), el pasado reciente (dictaduras latinoamericanas de la década del setenta y ochenta) y el presente (año 2000). Dijo Brie al respecto: “El poema se cierra con la búsqueda por parte de Príamo, del cadáver de su hijo, que Aquiles se llevó para vejarlo. En nuestro continente, donde las heridas abiertas hace treinta años no podrán cerrarse hasta que no se conozca el destino de los desaparecidos y secuestrados, La Ilíada, poema que narra una batalla ocurrida hace 3000 años sigue siendo vigente” (Brie, 2000: 11). Esta es la primera obra del recorrido de esta sección.

---

<sup>249</sup> Cabe destacar que su autor no “planificó” la producción del tríptico: sus preocupaciones políticas y la necesidad de seguir trabajando en Bolivia pese a los múltiples cambios de formación, lo llevaron a realizar un conjunto de obras que retrospectivamente denominó tríptico, precisamente, por compartir una serie de elementos temáticos.

Para la preparación de “La Ilíada” Brie trabajó con varias traducciones del poema homérico agregando, entre otras lecturas, la novela de Christa Wolff *Cassandra*, *La metamorfosis* de Ovidio, la tragedia de Esquilo *Agamenón*, las de Eurípides *Hécuba* y *Las troyanas*, y ensayos históricos y filosóficos de la cultura clásica griega. El texto cuenta con versos alejandrinos, irregulares y fragmentos en prosa: la métrica alejandrina otorga musicalidad al texto, aunque plantea a los actores un desafío interpretativo. Durante el proceso de escritura Brie utilizó las preguntas, inquietudes y empatías despertadas por los personajes clásicos en sus compañeros (quienes no conocían el texto homérico), sin pretender un enfoque filológico que reprodujera arqueológicamente los mitos. La redacción final del texto dramático requirió de una enorme (y dificultosa) capacidad de síntesis:

Durante varios meses reduzco el poema. Lo reescribo literalmente. De las 500 páginas del texto original hago una versión de 70. La final tendrá 25. Me he preguntado si debo o no contar la historia. ¿Debo adaptar La Ilíada en clave contemporánea? Los textos nuevos tienen la fuerza del lenguaje que nos es habitual, común. Los antiguos tienen un respiro poético inaudito. Dejar ese respiro poético en una versión mucho más seca y moderna ¿Seré capaz? (Brie, 2000: 4).

A ello se sumó el trabajo con danzas bolivianas, hindúes y argentinas que sirvieron como inspiración para la representación de batallas y enfrentamientos (danzas guerreras de la zona de Macha, baratha natyam, chacareras y malambos, entre otras). Pero además incluyó materiales documentales relativos a las últimas dictaduras militares boliviana y argentina respectivamente, sobre todo en lo referente a los intelectuales bolivianos desaparecidos y asesinados durante el golpe de García Meza, y el testimonio del argentino Rodolfo Walsh. Brie discutió con algunos de los miembros más jóvenes del grupo quienes creían que no era necesaria la explicitación de semejanzas con el pasado reciente ni con el presente. Sin embargo el director introdujo tres instancias de analogía espacio-temporal explícita: la escena de los mártires de la COB, las cartas de Rodolfo Walsh, y un documento incluido en el *Informe de la CONADEP “Nunca Más”*. Lo que vuelve atractiva la figura de Rodolfo Walsh para incluirlo en “La Ilíada”, por ejemplo, radica en que a la vez que conserva señas histórico-políticas y geográficas muy precisas se trata de un testimonio de alcance ecuménico: un padre que pierde a su hija por la violencia. Además de la obvia cercanía afectiva a estos temas —recuérdese que Brie se exilió en 1975— es importante rescatar, respecto de las motivaciones de inclusión de estos jirones del pasado reciente/presente en la historia homérica, una anécdota personal del director:

Tengo una hermana que se fue en el '78 y que estuvo dos años escondida antes de poder salir. Y, curiosamente, se fue a Bolivia (...) [donde] vivía en la casa de un hombre que el día del golpe de estado de 1980 va a la COB, donde luego muere Marcelo [Quiroga Santa Cruz]. Y mi hermana le dice "te acompaño", y él le dice "No. Te escondés ya" (...) Ese hombre es Carlos Flores, el que murió con Marcelo (...) Ella se fue de Bolivia sin saber qué había pasado con Carlos, sin saber que había muerto (Brie, 2007b).

Diferimos con la apreciación de algunos críticos que vieron en la apelación a los relatos clásicos una búsqueda oportunista de reconocimiento transnacional, des-historizándose en pro de una supuesta aceptación de públicos con formación erudita.<sup>250</sup> Si el poema homérico es recuperado es por la vigencia histórica de sus temas centrales, la actualidad, en la Bolivia del 2000, de la intolerancia y la desfiguración de la Vida en pos del poder y el rédito económico. En palabras de Brie:

(...) yo decidí trabajar La Ilíada para enfrentar el tema de la violencia porque estoy convencido de que la violencia regresa (...) Creo que esta especie de democracia basada en la corrupción, el robo y la injusticia crea todos los presupuestos para que regrese la violencia, más desesperada porque ni siquiera está soportada por una esperanza, es la violencia de quien no sabe cómo reaccionar (Brie, 2002: 25).

Brie también destacó las semejanzas no sólo políticas sino culturales entre el pasado antiguo y el presente:

Ciertas ceremonias y rituales del mundo griego antiguo se me presentaban como acciones que en Bolivia se practican hoy día. Usé esta constatación, en modo algo terrorista, para callar la boca a los ignorantes y nacionalistas de siempre que ponían a priori mala cara, dudando que tuviera sentido y legitimidad proponer un clásico griego en la Bolivia contemporánea (...) El ejercicio de la violencia y la locura de la guerra, argumentos que analicé y sobre los cuales quise advertir a través de La Ilíada, se han vuelto desgraciadamente en estos años más actuales que nunca en el mundo entero, con el atentado a las Twin Towers, los fundamentalismos de todo tipo y la así llamada "guerra preventiva". Y también en Bolivia, con los hechos de febrero y octubre del 2003, en los cuales protestas, revueltas y motines han dejado un centenar de muertos y hecho caer a un gobierno (Brie, 2005: 46).<sup>251</sup>

Para establecer la relación entre "La Ilíada" y Bolivia, el dramaturgo descartó un primer impulso de superposición de mitologías andina y griega, y buscó en las formas estéticas (música, cantos, danza, uso del color) aquello que, junto a la mención de episodios históricos de violencia dictatorial, establecieran el enlace. Lo hizo guiado por la pregunta: "¿cuáles son las formas en que el presente se introduce en La Ilíada y cómo La Ilíada se vuelve presente? (...) ¿Qué es esto hoy? ¿Cómo ver el hoy desde el ayer?"

<sup>250</sup> Dijo Juan Villegas al respecto: "El Teatro de los Andes, por su parte, en sus primeros espectáculos implicaba un contexto boliviano y aparecía asumir la defensa del indígena de la sierra y sistemas de valores. Su destinatario, por otra parte, parecía ser el indígena de Bolivia. Su versión de La Ilíada, sin embargo fue estrenada en Europa, con lo cual pudiera pensarse que es un discurso cuyo primer receptor es un asistente a festivales internacionales de teatro. Por otra parte, la incorporación de motivos predominantemente vinculados a las culturas hegemónicas de occidente implica que la decodificación de los personajes y los símbolos están básicamente en la cultura de la *élite* occidental y no en las culturas aborígenes" (Villegas, 2000: 32).

<sup>251</sup> Para ver referencias del contexto socio-político boliviano de fines de los noventa y principios del 2000 remitimos al capítulo I.

(...) Estoy convencido de que si coloco en la escena pequeños elementos del presente, se podrá ver la obra también a través de esa luz. Es Troya, pero es también cualquier guerra, cualquier asedio, cualquier ejercicio actual de fuerza” (Brie, 2000: 6-7).

Una clave de creación tanto para el texto dramático como para la concepción general de la puesta, fue la tensión entre el uso de la *fuera* y las formas del amor. Además del intertexto de Simone Weil “La Ilíada o el poema de la fuerza” que se constituyó en una guía de trabajo fundamental, una muestra en Italia sobre la figura de la madre Teresa de Calcuta inspiró a Brie a problematizar las formas de la compasión entre los hombres. Por otra parte, durante el proceso creativo el director y dramaturgo adaptó el texto a aquellas intuiciones que sus compañeros le transmitían en relación a los caracteres que encarnaban: “La diferencia de edad y de historia con mis compañeros es fundamental. Los jóvenes se ríen de lo que para mí es aún obsesión. Tienen con la política y la historia una relación diferente. Más libre, menos traumatizada. Eso nos ayuda a ambos. A mí a liberarme de mi pasado, a ellos a ver el presente con un poco más de cuidado” (Ídem: 7). En este buscar algo del presente en cada elemento antiguo, Brie instó a sus compañeros a “tener el coraje de representar la violencia”:

nos interesaba también unir, mezclar, hace dialogar el espíritu épico con el trágico. Encontrar las formas de representar la violencia, sugerirla, mostrarla en su brutalidad y en su esencia y, por otro lado, *desvelar lo que la violencia aniquila, el rostro del ser humano, los rostros del amor y de la compasión*. Nos interesaba hacer dialogar al presente con el mundo clásico, reconocer en nuestro hoy, lo que desde milenios existe, en sus nuevas formas, y con sus nuevas máscaras (Ídem: 11).<sup>252</sup>

Esta primera obra del tríptico contiene testimonios y registros documentales como “fuentes” o materiales de base para el trabajo creativo, pero además incluye, aunque brevemente, el “formato” testimonial con el uso de relatos sobre la desaparición de los líderes bolivianos, y las cartas que Rodolfo Walsh escribiera a fines de 1976 a su hija y amigos.<sup>253</sup> Aunque el tipo de investigación que requirió hacer esta pieza fue mucho mayor y complejo que en el de su obra inmediatamente anterior —“Las abarcas...”—, es necesario recordar que para la escritura de aquella Brie había pasado un tiempo considerable en el archivo de la Biblioteca Nacional de Sucre rastreando datos históricos y documentos. Esta práctica de pesquisa y profundización documental se volverá parte del itinerario creativo del grupo, a lo que se sumará en la próxima obra la elaboración de fuentes orales a partir de la recopilación de testimonios.

---

<sup>252</sup> El subrayado es nuestro. Reténgase esta cita para los próximos análisis de caso.

<sup>253</sup> Estos temas serán desarrollados en el análisis de caso puntual.

La siguiente pieza del tríptico fue “En un sol amarillo: memorias de un temblor”. Brie la escribió con una doble motivación: una de orden ético y otra de orden práctico. Tras la salida del grupo de Maria Teresa Dal Pero, y a consecuencia no poder seguir montando la última obra de TA que la tenía por protagonista (*Frágil*) el director y dramaturgo debió escribir con cierta premura una nueva pieza. Sin embargo, no optó por cualquier tema sino que se vio motivado a indagar en torno a una problemática política de relevancia local.

Como su título expresa, la obra busca hacer presente en la escena los recuerdos-testimonios de los afectados por el terremoto del 22 de mayo de 1998 para, concentrados y entramados coralmente en el acto I —“La tragedia”—, volver *audible* y *dialógica* una macro experiencia no sólo traumática, sino atravesada por la injusticia. El acto II —“La Burla”—da cuenta de la maquinaria de corrupción que agrava la catástrofe a través de la parodia al discurso político, la farsa al poder de turno y su burocracia fosilizada, y el humor metateatral a fin de “contribuir a combatir la cleptocracia que a través de partidos políticos e instituciones, ha desangrado y empobrecido al país” (Brie, 2004: 8).<sup>254</sup> Los dos actos de la obra funcionan mostrando anverso y reverso de la catástrofe, pero también de forma independiente. De hecho luego de un tiempo, dada la extensión del segundo acto, Brie decidió modificar el texto y sintetizarlo: “(...) dejé que el primer acto fuera dramático, con menos ironía, sarcasmo, risa amarga que la que acostumbro. El segundo acto se parece más a lo que considero mi sensibilidad escénica. Pero no sabría decir cuál de ambos actos amo más” (Brie, 2004: 48).

Para el proceso creativo de la obra se partió de la desgrabación de testimonios de sobrevivientes recopilados en un trabajo de campo, y la investigación con documentos y fuentes de hemeroteca. El proceso de búsqueda de información implicó trasladarse a los lugares afectados y recoger las experiencias de testigos damnificados,

---

<sup>254</sup> En el material complementario al programa de mano se lee: “El terremoto del 98 desencadenó una eufórica carrera al robo sistemático de las donaciones y ayudas internacionales y nacionales. En este robo estuvieron implicados los responsables gubernamentales, militares y civiles, de distribuir dichas ayudas (...) Cuando comenzaron a investigarse los robos, el CPU con toda la información de las donaciones desapareció de la Prefectura de Cochabamba. Se desconoce el paradero final de casi 29 millones de dólares de la ayuda internacional al terremoto y de los 13 millones de dólares destinados por el Tesoro General de la Nación. No existe absoluta certeza de las cifras pues no hay documentación suficiente y los procesos no han indagado sobre ello” (Brie, 2004b: 3).

En entrevista personal con la autora, Brie señaló que en una función en La Paz, con presencia de la alcaldesa y una ministra, la gente disponía de pelotitas de papel para arrojarle a los actores que interpretaban a los políticos de turno en señal de protesta por la impunidad de sus actos de corrupción. En lugar de hacer eso, los espectadores tiraron los proyectiles de papel a los políticos presentes en la sala.

así como posteriormente demandó el estudio de caso de otros sismos en Bolivia y un trabajo de investigación y análisis de los documentos que la Delegación Presidencial Anticorrupción, a través de Lupe Cajías, entregó al grupo y sirvió como base fundamental para la elaboración del acto II centrado en los actos de corrupción: “Son documentos a los que toda la prensa tuvo acceso, aunque, por alguna razón que no comprendo, no han aparecido en detalle en los periódicos” (Brie, 2004: 47).

Si para la obra anterior Brie disponía de una enorme cantidad de textos sobre o en torno al poema homérico y sus derivaciones en las tragedias clásicas que combinó con informes y testimonios sobre historia reciente en América Latina, para esta obra el material de base fue fundamentalmente de archivo y fuentes orales. Buscando sortear la mera descripción Brie tuvo ante sí una gran cantidad de información a la “que debía por un lado dar forma, y por el otro elevar a un plano diferente, de poesía, de crueldad, de ironía, de teatro en definitiva. En esto me ayudaron los actores, quienes produjeron imágenes y alegorías potentes que me permitieron alejarme de la información al mismo tiempo que la enunciaba” (Ídem: 48). En este caso los testimonios y documentación funcionaron de modo sistemático en tanto fuente y formato. De hecho Alice Guimaraes señaló que más que interpretar o dramatizar los hechos o los caracteres, su trabajo consistía en narrar los testimonios.<sup>255</sup> Justamente, para esta pieza el desafío fue *escuchar* y atender al relato vivo, encarnado de campesinos y comunarios; sostener la mirada “frente al dolor de los demás”, generar una escucha empática y a la vez respetuosa de los silencios. Agradeciendo a los habitantes de las zonas afectadas, en el programa de mano se lee: “Esperamos que este trabajo esté a la altura de su sinceridad y no defraude sus testimonios desinteresados y desesperados” (Ídem: 8). Respondiendo a la pregunta de cómo fue la experiencia de trabajo en esta obra, y su posterior presentación en los lugares donde ocurrió el terremoto, Daniel Aguirre Camacho señaló:

(...) volvimos y presentamos la obra en un coliseo multifuncional (...) fue el proceso mas completo desde la realización, la creación y puesta en escena y participación (...) El proceso empezó en un tiempo en el cual el grupo se encontraba en una crisis muy fuerte, no habían las obras antiguas en repertorio porque se habían ido actores y teníamos que hacer una obra en 4 meses (...) para sostener al grupo. El director nos contó una conversación que tuvo con una periodista muy importante que en ese tiempo estaba en el gobierno de turno, en una delegación anticorrupción y que ella le dijo por que no hacíamos una obra sobre los hechos de corrupción que suscitaron el terremoto de 1998 en Bolivia en las localidades de Aiquile, Mizque y Totora. Como estas localidades quedan más cercanas a la ciudad donde nací, pude en ese tiempo conocer y estar muy relacionado con estos hechos. Escuché y conocí a personas que participaron, además formé parte de esa generación que reeligió al exdictador

---

<sup>255</sup> Entrevista personal con la autora.



y presidente defacto Bánzer Suárez. ¡Cómo no iba a aceptar hablar del mayor responsable de tantas atrocidades que pasó en mi país y fue el mayor responsable de los hechos de corrupción que se suscitaron luego del terremoto! (...) me acuerdo que me ofrecí a iniciar la primera parte de la investigación de campo (...) viajaba los fines de semana y de paso entrevistaba y preparaba en Aiquile el terreno para la llegada de los compañeros para iniciar la investigación de campo. Fue así que empezamos a realizar “En un sol amarillo”, entrevistando a mucha gente involucrada, en las ciudades, pueblos y localidades aledañas incluso donde no llegó el típico “turismo” del terremoto, compartiendo, haciendo amigos porque ya estaban reacios a los periodistas, desde sendas borracheras en casa de los pobladores o reuniones de comunidades que solo hablaban quechua y con mucho dolor y por otro lado sirvengüensura nos contaban sus relatos. Luego de escoger los relatos se los transcribimos al director y mientras él daba forma, los actores hicimos como una catarsis de los testimonios y convertimos ya sea por medio de improvisaciones e imágenes todos testimonios que nos habían contado y habíamos investigado, de haber sido participantes de su dolor y compartido sobre lo que sucedió esa noche del 22 de mayo de 1998. El director por su parte recopiló y creo la dramaturgia rescatando la investigación que hizo sobre los casos documentados de corrupción y todo lo que le entregamos en forma de imágenes y testimonios. La escenografía, partió también de una variación de las imágenes, y la música como si hubiera sido por encargo para el proyecto fue genialmente escogida por su propio autor Cergio Prudencio<sup>256</sup> y por lo que propuso algunos extractos de sus “Cantos meridianos”.<sup>257</sup>

La última obra del tríptico fue “Otra vez Marcelo”. A instancias del sobrino de Santa Cruz, quien fuera el editor de la revista del grupo “El tonto del pueblo”,<sup>258</sup> TA conoció la trayectoria y militancia del intelectual boliviano Marcelo Quiroga Santa Cruz —protagonista de la pieza—. Este trabajo surgió a partir de la consideración de escasez de referentes éticos e intelectuales en Bolivia, sobre todo para los jóvenes, en procura de interesar la mirada pública sobre una figura conocida *a medias*: el grupo advirtió que la memoria del nombre Marcelo Quiroga Santa Cruz no iba acompañada ni de la recuperación de su producción artística ni de sus escritos político-económicos e intervenciones parlamentarias. Además de esta operación de visibilización de su recorrido intelectual y divulgación de su pensamiento, se buscó denunciar que su desaparición física durante el golpe de estado de García Meza sigue sin ser esclarecida y los responsables continúan en libertad, con el aditamento que la familia y los amigos han sido burlados y engañados sistemáticamente por más de dos décadas sobre el paradero de los restos del intelectual. Citando al propio Quiroga, Brie sostenía que la obra:

Cuenta una historia de amor en un tiempo de violencia e injusticia, cuenta un pensamiento político y una actitud ética. Se dirige sobre todo a los jóvenes, porque esta historia nunca les es contada en los bancos de la escuela ni en las universidades, y los partidos que han gobernado Bolivia en estos años han hecho lo posible para que la memoria de Marcelo no incluya el conocimiento de sus acciones, de lo que pensó y sostuvo (...) Podría parecer que esta obra se ocupa del pasado. No es así. Por un lado la desaparición es un delito actual, que

---

<sup>256</sup> Cergio Prudencio trabajó en dos películas del GU que se analizarán en el próximo capítulo: *La Nación clandestina* y *Para recibir el canto de los pájaros*.

<sup>257</sup> Entrevista epistolar con la autora.

<sup>258</sup> Remitimos al capítulo II para ver el desarrollo del proyecto editorial “El tonto del pueblo”.

se perpetúa y vuelve a cometerse cada día hasta que el cuerpo no aparezca, aunque los poderes del Estado finjan ignorarlo. Por otro lado no hay una palabra dicha por Marcelo en aquellos años que no sea actual. No hay una posición que él asumiera entonces que hoy no sea defendible. Y en estos instantes en que el país se debate una vez más entre “la Bolivia oficial y la Bolivia real divorciada de sus gobernantes”, recordar su historia y estudiar su pensamiento se vuelve necesario y urgente, para no seguir contribuyendo con apatía y superficialidad, “con morales laxas y conciencias adormecidas por la satisfacción material” a la exclusión, la injusticia y la miseria del país más olvidado y dependiente de Latinoamérica (Brie, 2005: 11).

Para rastrear el inicio del trabajo dramático sobre la figura de Santa Cruz hay que volver a la "La Ilíada", donde en la escena 12 del primer acto aparece evocado en el marco de la descripción de la violencia guerrera entre griegos y troyanos. Las Ceres trazan una analogía entre la violencia y la vejación humana del pasado remoto con el pasado reciente boliviano a propósito de la muerte y desaparición de los militantes Carlos Flores, Walberto Vega y Marcelo Quiroga en los primeros momentos del golpe de Estado perpetrado por Luis García Meza.<sup>259</sup> Mientras portan sus fotografías dicen:

**Cer 1:** Los cuerpos... aún los parientes buscan. Sus cuerpos para el duelo.

**Cer 2:** Sin sepulcro yacen en algún lugar.

**Cer 3:** De ellos quedan el nombre y la memoria pero no la tumba.

(Brie, 2000: 27)

Es interesante rescatar las escenas que enmarcan este momento de referencia explícita a Quiroga. La 11 se desarrolla entre Héctor y Andrómaca, circundados por los “perros”. Se trata justamente de una escena modélica que volveremos a encontrar en “Otra vez...”: los esposos, como símbolo del amor, la intimidad, la unión afectiva y física, son rodeados por estas “fuerzas brutas”, sin identidad, sin rostro, que mueven a los personajes, e implican la interrupción de la Vida, la fetichización de la violencia, la cosificación y/o animalización de lo humano por el uso de la *fuerza*. Además es posible encontrar similitudes entre Andrómaca y el tono que maneja Cristina en las primeras escenas de la obra, así como las que refieren a las detenciones y maltratos recibidos por su esposo:

**Andrómaca:** Cuando morirás no oíré tus palabras. No las guardaré para que luego puedan seguirme a todos lados, día y noche en el llanto (...)

(Ídem: 26-27)

**Cristina:** Dormida te sueño, despierta te pienso. A cada instante, cada minuto.

(Brie, 2005: 14)

Por otra parte la escena 13, “La quema de los muertos”, tiene como protagonista colectivo a las viudas (y en Briseida una de sus portavoces), que comentan la

---

<sup>259</sup> Los tres fueron muertos al salir de un local de la COB (Central Obrera Boliviana), donde se habían reunido junto a otros integrantes del CONADE (Consejo Nacional de Defensa de la Democracia), un frente antigolpista que incluía a la COB, la Iglesia y a los partidos democráticos.

devastación que ha provocado la guerra (muerte, mutilación, corrupción de todo tipo). La búsqueda infructuosa de los ausentes y la imposibilidad del enterramiento, son análogas al duelo interminablemente diferido de Cristina:

**Briseida:** Todos buscaban sus muertos, difícil era reconocerlos (...) Y así iban dividiendo los muertos... Este es tuyo...

**Otro:** Éste es mío...

**Briseida:** Este es tuyo...

(...)

**Briseida:** (...) Con los muertos a otra parte, que no hagan ruido, callados como están, ni se oiga el silencio de sus huesos...

Para hacer la obra José Quiroga (sobrino de Santa Cruz) acercó textos sobre las intervenciones parlamentarias y proyectos de Marcelo a los que se sumaron cintas grabadas con su voz facilitadas por su biógrafo Hugo Rodas Morales, quien conversó con Brie. El actor y director de TA entrevistó además a la familia y amigos de Santa Cruz, especialmente a Cristina su esposa, recopilando una serie de testimonios y álbumes fotográficos que revelaron la variedad de perfiles/rostros del intelectual. Hacia 2005, y durante más de un año Brie trabajó con libros, escritos inéditos, fotos y cartas personales, conferencias, programas de radio, documentos y entrevistas, y trató de comprender y hacer *aparecer* a Marcelo como artista (literato, novelista), político (intelectual, parlamentario, ensayista) y hombre (esposo y padre). El desafío se planteó, reunido todo el material, en el armado concreto de la pieza: “Lo más difícil fue, en el texto, lograr sintetizar en un lenguaje teatral, breve y conciso, un pensamiento político argumentado y complejo. Tuve que elegir, descartar, seleccionar y sintetizar sus discursos, análisis, entrevistas” (Brie, 2005: 9). Durante el proceso la pregunta-guía fue: “¿Cómo hacer poesía/teatro con economía política?”. Pero además se trataba de “volver el oído” a su palabra, “escuchar” la fuerza y la actualidad de sus textos e intervenciones justamente por la vigencia de su enfoque crítico:

En Otra vez Marcelo tratamos de *cederle la palabra*, sea en los aspectos íntimos y personales que en su historia política. Cederle la palabra porque a los bolivianos les hace falta recordar lo que decía y a quienes lo decía. *Demasiado olvidada está la palabra* de Marcelo incluso en estos días, donde el insulto corre mas rápido que los argumentos y las inútiles polarizaciones pueden llevar a nuestro país a un baño de sangre. Durante años se recordó el crimen de Marcelo, su asesinato y la desaparición de sus restos, pero pocas veces alguien resaltó su pensamiento y sus acciones, o sea, aquellas ideas y tomas de posición que lo llevaron al martirio (Brie, 2008: 28).<sup>260</sup>

En esta pieza los materiales de archivo, los testimonios de la familia de Marcelo —especialmente su mujer— y los escritos personales —también entendidos como

---

<sup>260</sup> El subrayado es nuestro.

materiales testimoniales— funcionaron como fuente y en algunas escenas de la obra como formato. Dijo Brie respecto del trabajo con estos documentos:

Cuando uno trabaja sobre una historia real, no puede respetar cada detalle, porque estás haciendo arte de algo que es vida (...) Al sintetizar reduciendo tal vez tienes que cambiar entonces, por ejemplo a Marcelo Quiroga Santa Cruz lo represento bailando la cueca porque hoy en día la clase dirigente baila los bailes tradicionales, pero eso comienza en los años '60, antes no. La viuda me objetó que Marcelo no bailaba la cueca; sí, le respondí ustedes bailaban fox trot, ella me respondió, él lo bailaba muy mal. Entonces la cueca representa el presente aunque lo coloque en el pasado, eso es un detalle, entonces ella estuvo de acuerdo. Me corrigió ciertas palabras, 'ese energúmeno', ella me corrigió: 'Marcelo jamás hubiera dicho eso de una persona, era un caballero, nunca insultaba. No lo podía decir ni de un enemigo político', entonces yo pongo: 'ese caballero' (...) (Brie en Foix, 2013b: 206).

Mía Fabbri y Brie interpretaron la obra, pero el resto del equipo de TA dedicó un mes entero para la preparación de metáforas visuales trabajando con la música, el color, las texturas, el movimiento y también jugando con imágenes de archivo (la puesta incluyó material fotográfico editado en un video).

Esta obra, que repone un pensamiento y militancia progresista a nivel cultural e ideológico, y próximo al nacionalismo de izquierda, se gestó en resonancia con un proceso político de profunda efervescencia y violencia social debido al rechazo popular de los intentos de profundización de medidas neoliberales con la privatización de recursos naturales claves como el agua, el gas y los hidrocarburos (cuestiones que vaticinó y denunció Santa Cruz desde la década del '60 y a las que se opuso fervientemente). La impugnación masiva de esas medidas, desestabilizaron el final del gobierno democrático de Hugo Bánzer —autor intelectual del crimen de Santa Cruz y presidente entre 1997 y 2000—, y expulsaron al posterior presidente boliviano Gonzalo Sánchez de Lozada (2002-2003) a partir del estallido de movilizaciones que desde principios del 2000 hasta la asunción de Evo Morales en 2006, hicieron emergencia en un nuevo sexenio de luchas populares.

Desde fines de la década del noventa, a partir de “La Ilíada”, y durante casi diez años, las preocupaciones estéticas, éticas y políticas de Brie giraron alrededor de la violencia: de ayer y hoy, bajo formas solapadas y también de descarada impunidad. Así, además de la trilogía, no es extraño que frente a los sucesos de violencia ejercida contra comunidades indígenas en la ciudad de Sucre, muy cerca del pueblo donde residía, Brie reaccionara generando un material de contrainformación y denuncia de lo ocurrido. Junto a Javier Álvarez y Pablo Brie producirá el documental *Humillados y ofendidos* que registra los sucesos de mayo de 2008 y recoge los testimonios de quienes recibieron agresiones. La película le valió por un lado el reconocimiento de organizaciones campesinas, indígenas y de DD.HH. (de hecho luego se convirtió en material didáctico

en escuelas y centros culturales), pero a la vez señaló el inicio de su “exilio”. Desde ese momento recibió amenazas, actos de violencia en su casa y el teatro. En septiembre de 2008 en Pando volvieron a ocurrir hechos violentos y se produjo una nueva masacre indígena con el posterior encubrimiento de pruebas y autopsias falsas, que Brie documentó y comenzó a investigar, junto al mismo equipo de trabajo que ya había cobrado forma de productora: “Andes América”. En 2010, presentó junto a Álvarez un nuevo documental de investigación y testimonios sobre esa masacre titulado *Tahuamanu*.

### 2.3 *Dos variantes de la anamnesis elíptica-ejemplar: redención y aprendizaje ético*

Retomando la idea presentada en el punto 1 de este capítulo en torno del impulso anamnético-ejemplar que comparten ambos grupos, y teniendo en cuenta el desarrollo específico anteriormente expuesto cabe preguntarse: ¿cómo funciona la memoria para la redención del GU y la memoria para el aprendizaje ético de TA dentro de la modalidad general de *anamnesis elíptica*? ¿Qué elementos permanecen y cuáles cambian ya sea en función de la periodización de la tendencia, la propia micro-historia del grupo y/o la modulación que encarnan?<sup>261</sup> ¿Qué diferencias disciplinares encontramos relevantes de destacar?

En términos generales la propuesta que encarna el GU no regresa al pasado reciente en busca de una arcadia pura e ideal donde arroparse pasivamente, sino que se desvía a través de él hacia el porvenir en vistas a la revolución, leída como interrupción de una evolución que lleva a la catástrofe e implica el retorno sin fin de la derrota de los proyectos emancipatorios. El tipo de trabajo de memoria para la redención que se observa en las películas del GU ve el pasado como esbozo ardiente y parpadeante, opuesto al cortejo triunfal del progreso confortable. Su fuerza acumulada “se convierte en la materia explosiva con la cual la clase emancipadora del presente podrá interrumpir la continuidad de la opresión” (Löwy, 2012: 132). Este tipo de rememoración involucra entonces una voluntad por reparar lo abandonado, lo desolado y se asocia a la idea de felicidad, el derecho a la dicha y la realización.<sup>262</sup> De ahí que los films del GU destaquen que esta memoria no se manifiesta de forma espontánea o automática, sino que debe *ejercerse*, implica un esfuerzo por desplegar una iluminación mutua y de doble

---

<sup>261</sup> Para ver los caracteres de ambas modulaciones ver capítulo I; para ver los caracteres generales de la memoria propia de cada modulación ver capítulo III.

<sup>262</sup> La rememoración reflexiva y activa está en función de un cambio que “haga incompleto el sufrimiento” de los vencidos (Oberti y Pittaluga, 194).

alcance: el pasado reciente en su necesidad de reparación; y el futuro como utopía. Por eso, recuperando lo dicho por Benjamín sobre el historiador, entendemos que el GU: “(...) capta la constelación en la cual ha entrado su época con una época anterior perfectamente determinada. Funda así un concepto del presente como *tiempo actual* en el que han penetrado *astillas del tiempo* mesiánico [ellas] son los episodios de rebelión, interrupción efímera en la continuidad histórica, redenciones fragmentarias” (Benjamín en Lowy, 2012: 160-161).

Por su parte TA concretiza una memoria de aprendizaje ético propia de la modulación *intercultural-humanitaria resiliente*. Este tipo de memoria hace hincapié en la necesidad de traer el pasado al presente para contribuir a la diseminación de elementos críticos que estimulen, interpelen y construyan una actitud lúcida frente a los problemas relativos a los DD.HH. fomentando una postura que proteja y garantice el respeto y cuidado por la Vida (Vidal, 1997). La responsabilidad ética radica en crear condiciones que promuevan el derecho a una vida digna para todos, desde un aprendizaje doliente del pasado en tanto herida abierta: en esta memoria late la certeza de que el porvenir no juzga por olvidar, sino por recordar y, aun así, no actuar en concordancia (Hussyen, 2002: 164). Por eso, es también una manera de cuestionar la Justicia democrática, para reimprimirle el cuidado por lo irrecuperable de la Vida en atención a un diálogo inclusivo e incluyente.<sup>263</sup>

Más que la pólvora para agigantar las luchas del presente, esta memoria para el aprendizaje ético va hacia el pasado reconociendo una pérdida irreparable, reconociendo la muerte: se trata de una anamnesis que aprende a partir de un duelo compartido, que articula las esferas privada y pública. La noción de “duelo” a la que aludimos incluye una ausencia afectiva concreta (una vida con una identidad e historia personal trunca), el proceso de elaboración de la pérdida/situación traumática y también, y esto es sumamente importante, el “enfrentamiento” con un orden que busca solapada o explícitamente repetir la violencia y la muerte en el presente. Duelo como recurso político, o en palabras de Judith Butler: “(...) un proceso lento por el cual desarrollamos un punto de identificación con el sufrimiento mismo (...) éste puede ser el punto de partida para una nueva forma de entendimiento si la preocupación narcisista de la melancolía puede estar orientada hacia una consideración de la vulnerabilidad de los otros” (Butler 2006: 88).

---

<sup>263</sup> Justamente, tal como advirtiera Hugo Vezetti: “El objetivo de una memoria justa no puede separarse del camino que busca edificar una sociedad más justa” (Vezetti, 2009: 17).

Dentro de estas memorias ¿es posible justificar el uso de la violencia para llegar a la concreción de esa utopía que se llama “revolución” o a un orden social más justo, democrático y humanizado? En relación al llamado a la violencia “desde abajo” y al contestar sobre la invención del episodio final de castración a los miembros del Cuerpo de Paz en la película *Yawar Mallku*, en una entrevista publicada en el verano de 1971 en Londres dijo Sanjinés:

En verdad los indios persiguieron a unos miembros del Cuerpo de Paz que estaban alojados en una casa. Los indios los rodearon y los hubieran matado si el alcalde no hubiera intervenido (...) Yo creo que, si estamos comunicándonos con la gente de alguna manera, es importante decirles que ellos tienen la capacidad de liberarse. Para mí, esto implica, sencillamente, una llamada a la violencia, una violencia que la gente no ha provocado, pero a la que hasta ahora han sido sometidos. La última toma estática de los brazos levantados en armas significa claramente, y sin duda, que la única solución para que los indios mejoren su situación y para que Latinoamérica se libere es la revolución (Sanjinés, 1979: 151).

De manera intuitiva en su período exploratorio-defensivo y con enérgica insistencia en el período ofensivo —en sus fases boliviana y exiliar—, la violencia revolucionaria funciona como un elemento constituyente de la memoria para la redención de los sectores subalternos: se admite como parte del proceso de apertura de un orden político nuevo que redima a los vencidos.<sup>264</sup> Como señalara Pilar Calveiro en torno a la justificación del uso de la violencia dentro de los proyectos revolucionarios de los sesenta y setenta:

(...) la fuerza se dirige a instaurar condiciones de reciprocidad o de mayor equilibrio que permiten la apertura del diálogo, es decir, la instauración de un sistema eminentemente ético reclama de un “forzaje” previo, orientado a restituir o crear condiciones que den lugar a la palabra. Por su parte, aún desde dentro de esta misma ética discursiva no es fácil condenar la violencia si a quienes la ejercen se les ha negado la condición de dialogar, es decir su propia condición de personas (Calveiro, 2012: 29).

Pero si la violencia es constitutiva de la dominación y la política, la política reside también en la apertura del diálogo y un límite al uso de la fuerza: un límite que corte la espiral creciente de agresión y suspenda su legitimidad “estratégica”. Con la llegada y progresiva consolidación de la democracia en Bolivia, durante la siguiente fase de producción del grupo — que denominamos democrática— esta mirada en torno de la violencia sufrirá cambios sustantivos, coincidiendo con el período de incertidumbre transicional de la *tendencia*. En ese momento el funcionamiento redentor

---

<sup>264</sup> Lo que Hugo Vezzetti advierte al abordar problemáticas de memoria y pasado reciente en Argentina, puede servir para seguir caracterizando esta modalidad de trabajo anamnético: “Lo que otras generaciones quisieron y no pudieron realizar persiste como un legado tan potente como lo que efectivamente hicieron. Es ése el núcleo que sostiene una relación de “deuda” con el pasado.” (2009: 34). De hecho en la refiguración/ re-presentación del pasado, la memoria puede trabajar como poética de la utopía donde no sólo puede mostrarse lo que tuvo lugar sino los proyectos de la “gente de ayer” (Ricoeur, 1999).

dentro de la anamnesis elíptica, se distancia del discurso beligerante-militarista del “cambio a través de las armas”, apelando a otro próximo a los DD.HH. y la democracia.

Por su lado, César Brie sostuvo: “(...) quien recuerda, testimonia. Todo artista, todo actor testimonia al mismo tiempo sobre arte, muerte y vida (...) Responsable es quien responde al arte, a la muerte, a la existencia. Artista responsable es quien con su arte atravesado por la muerte indaga en las vivencias” (Brie, 1997c: 65). Situada en un contexto completamente diferente al del GU, lejos de horizontes y narrativas revolucionarias, y con el peso simbólico, afectivo y material de la muerte y violencia sistemática de las dictaduras latinoamericanas, y el régimen neoliberal de los noventa y primeros años del 2000, la memoria para el aprendizaje ético de TA se opone a cualquier forma de violencia. Como señala la cita, la conciencia de la muerte —en un sentido universal de perennidad de la vida, y en un sentido histórico-social de la barbarie—, y la necesidad del duelo van juntas hacia la comprensión práctica de nuevas formas de con-vivir: esta forma de rememoración trae el pasado reciente —doliente— como cuña que abre espacios para “habitar juntos”, cuestionar la sociedad cuestionándose primero personalmente, expresar paradojas y contradicciones. La iluminación y comprensión del pasado en temas relativos a exclusión, corrupción, desaparición forzada de personas e identidades subalternizadas se orienta a proponer una rehumanización del espacio compartido: la cultura se convierte en un ámbito de y para la Vida. Este tipo de memoria busca perforar en el orden cotidiano, una zona de experiencia donde puedan producirse subjetividades alternativas, reconfigurarse el horizonte socio-simbólico en común e impugnar el *status quo*. En esa morada habitable o *arquitectónica*, la simbolización de la realidad habilita la imaginación de otras formas de construcción cultural de la sociedad y la praxis política.

Un último elemento que forma parte de la memoria para la redención y está presente sobre todo en las películas realizadas en Bolivia antes de 1979 es un carácter crítico-oposicional con respecto a cierto discurso “exitoso” del pasado revolucionario de 1952 —rasgo totalmente ausente en la memoria para el aprendizaje ético encarnada en los trabajos de TA—. Despojada de veneración, la memoria para la redención del GU se yergue polemizando con esa actitud que obstruiría prácticas de cambio para el presente: precisamente, el develamiento clave es que el pasado revolucionario fue interrumpido, que la revolución no se ha cumplido y es necesario recuperar la lucha. Por ello la rememoración de la revolución del ‘52 adquiere un tono crítico —cuando no amargo—, se propone amplificar y renovar la pasión por la lucha actual, puesto que la potencia del



pasado en la contemporaneidad radica en el alcance que tenga para mover-movilizar el presente.<sup>265</sup> Justamente aquello que podría enarbolarse como culto y ritual emblemático pero que adormecería toda conciencia de lucha emancipatoria para el presente, es desmontado y criticado. En términos de Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga, la memoria para la redención del GU es conciente de que:

Lo que hace del recuerdo de la revolución y la nación un culto reaccionario son las dimensiones políticas de dichos recuerdos (su *presentación* como evento nacional y como reiteración de una revolución *pasada*), en tanto esa politicidad implícita en los *grandes recuerdos* se expresa en la prefiguración de determinadas subjetividades que divergen respecto de las que para Marx podrían encarnar un proyecto revolucionario (Oberti y Pittaluga, 2006: 171).

Por último, quisiéramos hacer mención a dos elementos diferenciadores entre las series poético-disciplinares. Frente a la necesidad común de volver próxima la experiencia de dolor del Otro, de *poner el oído y el ojo* “ahí”, de colocar en sintonía dos tiempo-espacios distantes en una misma constelación, de construir analogías que estimulen al presente a redimir el pasado o a aprender de él para no seguir dilapidando más Vida, ambos grupos han potenciado peculiaridades disciplinares o rasgos poéticos que los distinguen. TA ha explotado productivamente uno de los caracteres definitorios del teatro, esto es, el fenómeno del “convivio” —co-presencia simultánea y sin mediación tecnológica de los cuerpos del actor y el espectador— a fin de amplificar extensivamente la *experiencia compartida y en presente* de un tipo de *poiesis* integral, orgánica, cargada de estímulos y fuerza intelectual que resensibiliza al actor y al espectador en torno de los temas expuestos en la escena.<sup>266</sup> El GU, por su parte, durante el período ofensivo decidió no trabajar con actores profesionales sino con actores naturales —campesinos, mineros, comunarios, trabajadores sin preparación actoral alguna— y luego con actores históricos que re-creaban sus experiencias personales. Lo hizo porque entendía que la producción cultural debía realizarse junto a y desde los sectores populares hacia los que se dirigían las películas, y generando formas de

---

<sup>265</sup> Como bien advierte Ximena Vergara: “(...) el ICB, entidad audiovisualmente monopólica se constituye como un proyecto que pretende monumentalizar la memoria revolucionaria, del mismo modo que la intervención audiovisual de Estados Unidos, contribuiría en la construcción de una memoria miserabilista y mesiánica. En esta coyuntura, en donde se constituye paradójicamente una memoria endógena, y otra exógena, instalamos la figura de Sanjinés, quien a través de su cine, al mismo tiempo que se desmarca de las articulaciones panfletarias del ICB, demoniza a los EE.UU. (...) enfatizamos cómo el hacer cine revolucionario, cobra en Sanjinés, un nuevo sentido, ya que desinteresado del panfleto y de la monumentalización revolucionaria, sus películas se asocian a un alegato por la supervivencia de la memoria cultural, en un contexto de inyecciones anestésicas, endógenas y exógenas.” (Vergara, 2012: 181).

<sup>266</sup> Para un desarrollo in extenso de la poiesis de TA ver capítulo III.

creación colectiva y en buena medida documental: allí radicaba la fuerza de los materiales, su pregnancia ideológica, alcance emocional e interpelación política.

En este apartado pudimos dar cuenta de las reiteraciones morfotemáticas y aprendizajes intrínsecos a cada serie grupal, y presentar las obras que seguidamente vamos a analizar y que responden a un tipo de funcionamiento general de la memoria elíptica-ejemplar. Dentro de esa dinámica, también explicamos cuáles son los caracteres particulares de las formas de rememoración de la modulación que encarna cada grupo, y algunos elementos disciplinares o poéticos que diferencian a los colectivos.

Ahora bien si, como señalamos en el punto 1 de este capítulo, a través de sus obras —experiencias estéticas de denuncia— ambos grupos producen saberes nuevos y recrean la mirada sobre saberes conocidos, haciendo posible instancias de *anamnesis elípticas y ejemplares* ¿cuáles son los procedimientos que hacen posible, “detonan”, ponen en movimiento esta dinámica elíptica y ejemplar? Detectamos principalmente dos: por un lado la inclusión en los textos estéticos de testimonios de sectores populares e intelectuales comprometidos así como el uso explícito de documentos históricos y de archivo. Por otro, la representación recurrente de distintas formas de violencia, segregación, racismo, tortura y muerte contra grupos subalternos y militantes de izquierda y de DD.HH. (bolivianos y latinoamericanos). Digamos entonces que, en tanto *figuraciones estratégicas* para la emergencia de situaciones, historias de vida y formas de participación política acalladas e invisibilizadas, uno y otro recurso se constituyen como “oído garante” y “ojo responsable”.

A continuación desarrollamos *in extenso* los análisis de obra de forma comparada atendiendo a los caracteres disciplinares, los relativos a la concepción poética de cada grupo y a la modulación que encarnan estableciendo como ejes de comparación estos “dos motores” propios de la memoria elíptica. Aunque ambas estrategias mantienen una relación de coexistencia articulada, a fin de desarrollar una exposición ordenada optamos por trabajar separadamente las obras que manifiestan la dominancia de uno u otro recurso, y agrupar por último aquellas donde es más equilibrada la presencia del “oído” y el “ojo”.

### 3. Motores de la anamnesis elíptica-ejemplar: oído garante y ojo responsable

#### 3.1. En torno del “oído garante”: una discursividad poético-testimonial

Sacando provecho de la singularidad del dolor, haciendo explícitos los puntos en común con otras experiencias, las obras que nos ocupan configuran *exemplums* a partir del enhebrado de testimonios y el uso de documentos y archivos. Ambos grupos han sido, en primera instancia, *oyentes* del testigo y *rabdomantes*<sup>267</sup> de documentos, colaborando luego en la elaboración de narraciones testimoniales y responsabilizándose por crear escenarios posibles de escucha y reconocimiento de relatos y documentación. La mediación estética de las producciones culturales ha sido una táctica de amplificación de la capacidad social de testimoniar (Jelín, 2002) en la búsqueda por revertir situaciones de represión, ninguneo y ocultamiento de narraciones y archivos (aun cuando no existan respuestas político-institucionales inmediatas).

¿Cómo definir el funcionamiento de este *oído garante* como parte de un texto estético? Retomando conceptualizaciones del campo de estudios de la literatura de no-ficción (Amar Sánchez, 1992), el teatro documental latinoamericano (Bravo-Elizondo, 1979; Freire, 2007; Arreche, 2012), la performance (Diéguez Caballero, 2007) y el cine documental latinoamericano de testimonio (Aprea 2010, 2012), podemos señalar un conjunto de caracteres comunes que observamos en las obras y que nos permiten pensarlas compartiendo un tipo de *discursividad poético-testimonial*. Nucleando invención y testimonio (manifestando un doble estatuto), se trata de una modalidad heterogénea que oscila y acerca textualidades como la ficción, el periodismo y la historia, y provoca su mutua injerencia y transformación. El uso de testimonios, reportajes, informes, fotografías, archivos documentales y trabajo de campo, configura una discursividad cuyo *sentido* es el de completar un saber conflictivo o desautomatizar el “dado”. Mas que reproducción mecánica de materiales de origen “real” se produce un *trabajo estético*, elaboración o *escritura* que incluye esos elementos (y/o se adecua a su formato), y genera un discurso simbólico mayor que impide una lectura como “mero

---

<sup>267</sup> Utilizamos la idea de rabadomancia como metáfora para aludir a la amplificación en la capacidad de ver, percibir y sentir del ser humano por medios sencillos, con los que se localizan fuentes de estimulación no evidentes. Como rabadomantes, el GU y TA rastrean la presencia de documentos y archivos históricos, escarban vetas y flujos de información subterránea con los que detectan “vida” allí donde habitualmente se la niega. Entre la intuición y el estudio sistemático, la noción de rabadomancia sugiere el trabajo con fondos documentales en pos de hallar un diagnóstico, obtener datos faltantes, encontrar objetos, sucesos y personas “perdidas”, inventariar información, ubicar señales y puntos en el espacio y el tiempo. Debemos el conocimiento de esta metáfora a la educadora Sabina D’Urbano. Conversación personal con la autora.

archivo” sin retacear (es)peso(r) documental. Los registros pueden funcionar en tres direcciones: en tanto fuente —material de base—; formato —testimonio como forma dramática— o una combinación de ambas (Arreche, 2012).<sup>268</sup>

Basculando entre una zona de referencia interna (textual) y otra externa (histórica), la *discursividad poético-testimonial* orienta un tipo de lectura o comprensión en el *entre* de ambos campos que resemantiza unidades contextuales que son la referencia para la creación de universos verosímiles. En tanto se trabaja con el pasado reciente (y el presente reciente) —propio de la memoria elíptica—, y los receptores suelen contar con un saber previo sobre lo dramatizado, se aspira a la colisión de datos en una recepción activa y productiva apoyada no sólo en las obras en sí, sino en los documentos facilitados por los grupos (programas de sala, folletos de investigación adjuntos, fotografías, etc.).

Extendiendo hacia nuestros materiales, la caracterización que Ana María Amar Sánchez hiciera sobre la novela de no-ficción sostenemos que la *discursividad poético-testimonial*:

(...) se juega en el cruce de dos imposibilidades: la de mostrarse como una ficción, puesto que los hechos ocurrieron y el lector lo sabe y, por otra parte, la imposibilidad de mostrarse como un espejo fiel de esos hechos (...) Lo específico del género está en el modo en que el relato de no-ficción resuelve la tensión entre lo “ficcional” y lo “real”. El encuentro de ambos términos no da como resultado una mezcla (aunque sea posible rastrear el origen testimonial o literario de muchos elementos), sino que surge una construcción nueva cuya particularidad está en la constitución de un espacio intersticial donde se fusionan y destruyen al mismo tiempo los límites entre distintos géneros (Amar Sánchez 1992: 19).<sup>269</sup>

Los sujetos provenientes de lo real pasan a ser narradores/personajes, individualizando y focalizando sobre figuras que permanecen en la sombra de los relatos oficiales: “no se trata de un movimiento oscilante que hace de ellos unas veces seres ficticios y otras “retratos” de personas reales, sino que se produce un encuentro simultáneo de los dos componentes en la construcción de esos sujetos ficcionales y reales al mismo tiempo” (Amar Sánchez, 1992: 48). Su subjetividad está validada por ser la expresión de un grupo social más amplio, la vía de acceso a una experiencia colectiva:

---

<sup>268</sup> Al analizar parte del repertorio del ciclo argentino “Teatro por la Identidad”, la historiadora de teatro Araceli Arreche señala que allí el testimonio se asume en tanto “representación sustitutiva y restitutiva”, ya que denuncia la muerte y la violencia ejercida, y es forma de recuperación de lazos sociales desarticulados hacia la restauración de la justicia postergada: “El testimonio como forma dramática, entonces, establece una puesta en escena para el duelo, fundando comunidad allí donde fue destruida. Lo importante no se concentra solamente en comprender el mundo de las víctimas (denuncia), sino en lograr la condena de los culpables (reclamo de justicia)” (2012: 121).

<sup>269</sup> Como bien señala la autora la potencia —muchas veces cáustica— de este tipo de propuestas está no sólo en recuperar elementos propios de la oralidad —el testimonio— y adoptar/incluir formatos marginales (desvalorizados), sino en ponerlos a dialogar y trenzarlos con formas reconocidas de la literatura: es la heterogeneidad que, por ejemplo, entrama lo periodístico y lo lírico.

los personajes no son figuras excepcionales sino portadores de una suerte de *subjetividad colectiva* (Aprea, 2010).

Abriendo un surco alternativo al sensacionalismo y el cliché, la vergüenza y el exhibicionismo; entre el pudor y el espectáculo, la agitación política, el aprendizaje y el silencio; las producciones fílmicas y teatrales cuentan con la presencia estructurante de *cierta voz*, la del testigo, el sobreviviente, que *aparece* y requiere ser oído. Ya sea como principio constructivo explícito del guión o la dramaturgia, o base implícita para la recreación ficcional, el testimonio hace posible escuchar el recuerdo de y sobre masacres y desapariciones forzadas, actos de impunidad y racismo exacerbado durante la democracia.<sup>270</sup> Allí la palabra del testigo insiste con la pregunta “¿cómo fue posible?”, y anima construir (y mantener) una escucha *garante de su enunciación*.<sup>271</sup>

Antes de pasar al análisis comparado de obras, y dada su importancia en el funcionamiento de la *discursividad poético testimonial* así como la complejidad inherente que la caracteriza, permítasenos un rodeo histórico-conceptual en torno a la práctica del testimonio para comprender su inserción en la serie estética y la socio-cultural de América Latina y Bolivia en particular.

A partir de mediados de la década del ‘60 y a lo largo de la siguiente década, en el cono sur y el Caribe distintas disciplinas artísticas harán uso del testimonio como instrumento de expresión de los sectores subalternos y medio de “escritura” de otra historia, hasta allí oculta.<sup>272</sup> Versión alternativa al relato oficial: “(...) en todas las formas del género testimonial –biografía, autobiografía, entrevistas, crónicas, investigación periodística, novela-testimonio—se asumía una obligación de reconstrucción del pasado y una elección estética articuladas con la necesidad de denunciar algo que no podía ser olvidado” (Grasselli, 2008: 114). Tras la significativa repercusión de un texto inaugural como fue “Biografía de un cimarrón” (1966) de Miguel Barnet en base del relato de Esteban Montejo, y en una coyuntura de radicalización de luchas populares en América Latina y el llamado Tercer Mundo, hacia

---

<sup>270</sup> Con todo, Betina Campuzano (2007) ha insistido provocativamente que, más allá de las meritorias motivaciones progresistas de intelectuales y artistas, las escrituras testimoniales (o aquellas que las incluyen) siguen perteneciendo a la cultura dominante: el referente es subalterno, pero los mecanismos de mediación y los destinatarios no necesariamente lo son. La autora piensa al testimonio dentro de la noción de heterogeneidad acuñada por el peruano Antonio Cornejo Polar (1980, 1998).

<sup>271</sup> En *Texto, testimonio y narración*, Paul Ricoeur (1983) subraya la relación que el testimonio tiene con una institución particular como es la Justicia, en el marco de un proceso de sentencia o la resolución de una discrepancia entre partes, esto es, una disputa por el *sentido*.

<sup>272</sup> Ver Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI.

1970 este género peculiar se legitimó institucionalmente con la creación de un premio otorgado por la prestigiosa “Casa de las Américas” (La Habana, Cuba).<sup>273</sup> Mientras se discutían las formas de militancia y articulación entre artistas, intelectuales y diversos sectores populares: “Se buscaba apoyar con esta decisión el papel solidario del intelectual en contraste con el tipo de escritura “autorreferencial” —y por ende, no en diálogo con sujetos marginados— que se hacía dominante con el “boom” literario de los años sesenta” (Yúdice, 1992: 212).<sup>274</sup>

Formación cultural de carácter urgente, según John Beverley (1992) y George Yúdice (1992), el testimonio emerge vinculado a épocas de crisis de representatividad política tradicional, situaciones de desajuste en el sistema de poder establecido o momentos donde el tipo orden socio-cultural imperante no responde a los emergentes sociales. Cobra impulso, entonces, como una forma de impugnación y lucha aspirando a una amplia interpelación y solidaridad social sin por ello “subordinar la heterogeneidad de sus componentes a una instancia representativa (...)” (Beverley, 1992: 9).<sup>275</sup>

Pero además el testimonio permite reivindicar prácticas y experiencias de oralidad popular por largo tiempo denostadas y *retar* dispositivos normalizadores de alfabetización como únicos medios de transmisión y construcción del saber. A propósito del caso boliviano y en referencia al texto ‘*Si me permiten hablar*’..., Javier Sanjinés — uno de los críticos que mejor conoce la literatura y las prácticas culturales locales— constata que el testimonio no sólo era un desafío a la pérdida de la oralidad (en tanto experiencia de transmisión del conocimiento, forma de relación social, y conjunto de tradiciones y expresiones culturales), sino que además buscaba:

---

<sup>273</sup> El 4 de febrero de 1969 se reunieron jurados y organizadores del Premio para hacer sugerencias o proponer cambios en él, discutiéndose justamente la consideración y legitimación del género testimonio al que se dotó de un nuevo marco de referencia. Para ver parte de la transcripción de aquel diálogo “fundacional” remitimos a: “La Casa de las Américas y la “creación” del género testimonio” en *Revista Casa de las Américas* N° 200. Año XXXVI, Julio-Septiembre, 1995. Ver también: Alzugarat, Alfredo (1994). “El testimonio en la revista “Casa de las Américas” ”en Achúgar, Hugo (comp.) *En otras palabras, otras historias*. Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

<sup>274</sup> “La insatisfacción con la estrategia metaficcional y masculina de los autores del *boom* condujo a un nuevo énfasis en lo concreto, en lo personal, en las “pequeñas historias” (...)” (Manifiesto de Estudios Subalternos- Grupo Latinoamericano, 1998: S/D).

<sup>275</sup> Según Beverley lo que ha de subrayarse del testimonio es la forma en que se articula “a las necesidades de lucha (de liberación o simplemente de sobrevivencia) que están involucradas en la situación de enunciación del testimonio. El testimonio es evidentemente una manera de “servir al pueblo” (...)” (1992: 18). Por su parte Yúdice destaca: “El testimonio no responde al imperativo de producir la verdad cognitiva —ni tampoco de deshacerla— su *modus operandi* es la construcción comunicativa de una praxis solidaria y emancipatoria” (Yúdice, 1992: 221).

constituir ese “bloque de la vida real” (...) transgrediendo las esferas pública y privada de la cultura burguesa para inaugurar el entendimiento entre las fuerzas populares y la intelectualidad progresista (...) Como género en transición, el testimonio (...) es una forma de acción que pone en tela de juicio los elementos tradicionales de la literatura burguesa. Por una parte ha desaparecido el héroe problemático de la novela, es decir, la expresión de la disparidad sustancial entre el yo y el mundo, de la pérdida de la comunidad. En su reemplazo, el testimonio relata una situación social problemática que el narrador testimonial vive o experimenta en comunidad (1992: 153).

El crítico lee el caso del GU en la misma dirección ponderando en él la producción de formas visuales con las que el pueblo re-presenta la historia de sus masacres y luchas, donde se produce una interacción fructífera entre prácticas cotidianas y expresiones estéticas que amplifican la capacidad para interpretar el mundo circundante.<sup>276</sup> De hecho Sanjinés observa con justeza cómo en paralelo a esas dos experiencias —la del cine del GU en el país y en el exilio, y la publicación del testimonio de Chungara— toma impulso el movimiento político katarista,<sup>277</sup> que reivindica el pasado histórico indio con sus tradiciones y formas de lucha, discute las formas actuales del racismo y revitaliza prácticas comunitarias. Más adelante, podemos agregar, en la década del ochenta y en el marco de la carrera de Sociología de la Universidad Mayor de San Andrés en La Paz y por iniciativa de la Prof. Silvia Rivera, se inicia con vigor la experiencia del hasta hoy existente “Taller de Historia Oral Andina” (THOA), que busca un ejercicio compartido de recuperación de la historia andina a través del discurso oral y su revaloración como práctica de conocimiento del mundo y del propio sujeto indígena. Se aprecia entonces una trayectoria local que progresivamente retoma formas, expresiones, tradiciones y prácticas orales y testimoniales que va desde las radios mineras y campesinas hasta el THOA e incluso programas de televisión comunitaria gestionados por comunidades campesinas y organizaciones de base en articulación con el actual Sistema Plurinacional de Comunicación de Pueblos Indígenas Originarios Campesinos e Interculturales.<sup>278</sup>

Partiendo entonces, tanto de la necesidad por denunciar lo acallado y la “sordera cómplice” (motor político), como la búsqueda de recreación del habla y las prácticas orales (motor cultural), esto es, impugnando narrativas hegemónicas que escamotean voces Otras, el discurso testimonial es potencial vehículo de concientización tanto de las

---

<sup>276</sup> Y añade: “La fuerza del arte radica entonces en la capacidad de reconocer esa voz popular y romper con la estética convencional, sorda a la vitalidad de la cultura oral” (1992: 173).

<sup>277</sup> Para más información sobre el movimiento en esta tesis remitimos al capítulo I. Ver: Rivera Cusicanqui, Silvia (2010). *Oprimidos pero no vencidos*. La Paz, La Mirada Salvaje.

<sup>278</sup> Remitimos al capítulo de Cecilia Quiroga San Martín dedicado al Sistema Plurinacional de Comunicación de Pueblos Indígenas, presente en el volumen colectivo *Cine Comunitario en América Latina y el Caribe* coordinado por el historiador Alfonso Gumucio Dagrón.

luchas históricas como del propio autovalor cultural, y por ende una forma de enfrentamiento al poder. Así:

Ante el fracaso de la modernidad latinoamericana para abrir espacios de verdadera acción democrática, se ha tenido que recurrir a otras estrategias que posibilitan la actividad política que más y más se viene definiendo como una *política cultural*. Y el testimonio es una de las armas destacadas de esta política cultural: a través de él, por ejemplo, se lucha por hacer público lo privado (y lo privatizado por el estado), disolviendo así otra dicotomía constitutiva de la modernidad hegemónica (Yúdice, 1992: 226).<sup>279</sup>

Como bien lo señalara Beverley el testimonio es una figura escurridiza, inestable, porosa, indecisa, que no se define, exclusivamente, por “un” estatuto genérico: “(...) es y no es una forma “auténtica” de cultura subalterna; es y no es “narrativa oral”; es y no es “documental”; es y no es literatura; concuerda y no concuerda con el humanismo ético que manejamos como nuestra ideología práctica académica; afirma y a la vez deconstruye la categoría del “sujeto” ” (Beverley, 1992: 10). Admitiendo su paradójica sustancia constitutiva, a los efectos de esta tesis entendemos al testimonio como práctica socio-política, relato corrosivo de la memoria hegemónica y relación orientada a la transmisión de un saber.

Práctica de actualización del pasado e integración en el presente, el testimonio es un relato de lo acontecido que permite o que da a pensar sobre él: es una plataforma para observar, juzgar, discernir. Aún portando el díptico interactivo recuerdo-olvido y atravesado por la doble necesidad de “contar en público” lo que pasó y “olvidarlo” para superarlo, en la medida en que re-presenta e interpreta cierto proceso social y realidad histórica, el testimonio habilita la deconstrucción de la Historia e instaura una situación dialógica: “Sin duda alguna, el testimonio es un texto sobre “el otro” pero también una **especie de dispositivo** que intenta articular una reflexión sobre el “nosotros” (...) hay que entenderlo como una práctica destinada no solamente a la identificación sino también al *diálogo* un esfuerzo que quiere activar una nueva relación entre sujetos diferentes” (Oberti y Pittaluga, 2006: 117).<sup>280</sup>

En tanto experiencia de relación social, es fundamental tener en cuenta sus condiciones de posibilidad/comunicabilidad/audibilidad y mediaciones inherentes. Ello implica atender a un conjunto de variaciones espacio-temporales o condiciones sociales

---

<sup>279</sup> De un modo general, Hugo Achúgar nota que, en tanto es parte de un registro de la barbarie realizada en nombre del progreso, el testimonio es una escritura propia de la modernidad: “(...) en el testimonio la burguesa modernidad racionalista, competitiva, tecnológica y jugada al progreso es desmontada desde la modernidad culturalmente crítica y autocrítica que apuesta a desmitificar el autoritarismo de la otra modernidad” (1994: 34). Por eso el testimonio, o la historia desde el Otro: “(...) se correspondería, en este sentido, con la necesidad de consolidación de una identidad humana que el discurso hegemónico anterior no posibilitaba” (Ídem: 38).

<sup>280</sup> La negrita es nuestra.



para la toma de palabra: quién, cómo y dónde se pronuncia/solicita el testimonio; cómo se incita y cuáles son las formas de censura; cómo se da el ajuste/desajuste a las normas, imperativos y reglas sociales de enunciación y escucha dominantes, entre otras.<sup>281</sup> Y es que como toda práctica social, la voluntad y competencias de enunciación y audición del testimonio son históricas y procesuales, responden a una trayectoria, o capacidad social de testimoniar.<sup>282</sup> A la vez, en tanto que práctica política, colabora en la construcción de un escenario público de deliberación (una agenda sobre el pasado) y es parte del desarrollo de una conciencia social (Vezzetti, 2009).

Esta “especie de dispositivo”, como indicara la cita más arriba subrayada, funciona a partir de la triangulación entre: testigo, acto de testimoniar y escucha. El testigo puede ser tanto aquel que vivió en primera persona cierta experiencia, quien observó un hecho (un tercero sin participación inmediata) o alguien que habla por delegación del que no puede hacerlo.<sup>283</sup> En cualquier caso la figura del testigo no equivale a “la presencia plena del sujeto que le da origen sino, a través de un proceso identificador, la construcción de *si como otro*” (Oberti, 2009: 133). En un vaivén crítico de revisitación del pasado desde adentro y desde afuera (no hay una “inmersión” total, completa, en lo acaecido), con el auxilio y la compañía de otros, el testimoniante es él mismo y a la vez *otro* a través de y gracias a la situación de enunciación, sobre la que tiene cierto poder de gestión.

Como parte del universo oral (proceso enunciativo y evento-acontecimiento en cierto campo de relaciones de poder), la acción de “dar testimonio” se constituye como *performance*, es un evento que se vive, del que se participa (Vich y Zavala, 2004). Doble re-presentación —del testigo que la produce, del intelectual que la difunde—, el relato

---

<sup>281</sup> ¿Cuáles son los encuadres de sollicitación? Por ejemplo: puede ser judicial (oficial, impersonal, ligada a la Ley y la construcción de pruebas) donde la persona es vehículo de ciertos hechos respondiendo a protocolos formalizados; una investigación histórica/social (descripción y observación de regularidades) donde hay una limitación a un asunto puntual; o también una “historia de vida” para la construcción de un texto mayor.

<sup>282</sup> Para que algo se convierta o sea tomado como experiencia es necesario un marco cultural y un lenguaje en común que haga posible la escucha, comunicación y transmisión. Solo así lo individual se convierte en experiencia con sentido para otros. Como bien señala Elizabeth Jelín: “el poder de las palabras no está en las palabras mismas, sino en la autoridad que representan y en los procesos ligados a las instituciones que las legitiman. La memoria como construcción social narrativa implica el estudio de las propiedades de quien narra, de la institución que le otorga o niega poder y lo/a autoriza a pronunciar las palabras” (2001: 91).

<sup>283</sup> Víctor Vich y Virginia Zavala subrayan sobre la figura del testigo que: “No se trata, por tanto, de la representación de una víctima sino de un nuevo sujeto que aspire a una nueva correlación de fuerzas y convoca a la solidaridad” (2004: 110). Sobre la figura del testigo sugerimos también la lectura ya clásica de Giorgio Agamben “Homo sacer III, lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo”, Valencia, Pretextos, 2002; y Primo Levi “Los hundidos y los salvados”, Barcelona, Muchnik, 2000.

que deviene es una sumatoria conflictiva de temporalidades.<sup>284</sup> En esta “narración desfasada temporalmente de aquella vivencia” (Oberti, 2009: 130) el sujeto no sólo tramita la palabra, sino también las omisiones y los silencios en tanto formas de gestión de su identidad (Pollak, 2006). Pese a toda su potencia performativa de denuncia y articulación social, el testimonio es también el residuo, el remanente de una violencia ejercida: es de algún modo una ruina,<sup>285</sup> una instancia enunciativa de la sobrevivencia, un decir posible (uno entre otros), pudoroso (no exhibicionista) que señala la imposibilidad de *reponerlo* “todo”. Aún esto, y pese al verdadero *esfuerzo* que implica la puesta en palabras de la experiencia traumática, vale decir que: “la narrativa que está siendo producida y escuchada es el lugar donde, y consiste en el proceso por el cual, se construye algo nuevo. Se podría decir, inclusive, que en ese acto nace una nueva “verdad” ” (Jelín, 2002: 84).

Como muchos autores han advertido, la condición del testigo en cuanto tal sólo existe cuando está *en situación* de compartir esa experiencia con un grupo de receptores actuales o virtuales-potenciales en una suerte de “intimidad pública” (Pollak y Heinich, 1986; Wieviorka, 1998; Feld, 2009; Moraña, 1995).<sup>286</sup> El acto de testimoniar en tanto práctica de donación (ofrecimiento), espera y prevé en el Otro una escucha activa y empática (de ahí la metáfora del *oído garante*) que pendula entre la capacidad de interrogar (manifestar interés) y respetar, *estar próximo a ...* quien habla.<sup>287</sup> Desde allí el testimonio *atesta*, pide creencia, que se dé crédito a lo declarado, que se confíe en la sinceridad del hablante.

---

<sup>284</sup> En él se anudan la experiencia pasada *presentificada* a partir de una representación más o menos durable hacia el futuro.

<sup>285</sup> En la huella benjaminiana, Lucas Fragasso señala: “Pero las ruinas no son señales mudas de un lenguaje cuyo código se ha extraviado, son historia sedimentada bajo amenaza de convertirse en naturaleza y naturaleza capaz de estallar en significación histórica. La ruina se torna en cifra que hay que interpretar y la interpretación la llave detonante que desencadena la multiplicidad significativa en ella contenida (...) La marca histórica de la ruina no deriva de su pertenencia a un momento histórico determinado como “fuente” u “origen”; ella responde al momento de su legibilidad y ese momento histórico de legibilidad de la ruina es, para la crítica, el momento de una cognoscibilidad determinada” (Fragasso, 1993: 132-133)

<sup>286</sup> “(...) la ‘intimidad pública’ (...) como rasgo del testimonio, consiste entonces en exponer la peripecia individual que por su valor paradigmático y su representatividad social constituye el eje del relato, al tiempo que se promueve el cuestionamiento de la estructura de poder a la que tal peripecia remite” (Moraña 1995: 487).

<sup>287</sup> Más que identificación, el testimonio pide el “estar juntos”, cerca, próximos: “Escuchar significa estar abierto a y existencialmente dispuesto hacia: uno se inclina un poco hacia un lado para escuchar” (Rodríguez, 1998: S/D). El testimonio es también “una escritura que es *paralela* en el sentido de “uno al lado del otro”, es decir, no identificación pero sí correspondencia, similitud, afinidad” (Achúgar, 1994: 47).

¿No hay en esa *palabra-de-vida* pronunciada y vuelta trabajo de memoria compartido, una pista de circulación y experiencia política alternativa? Creemos que allí late una clave de ligazón social y la construcción de un mundo-en-común: “Lo que se refuerza con la confianza en la palabra del otro, no es solo la interdependencia, sino la *similitud en humanidad de los miembros de la comunidad. El intercambio de las confianzas especifica el vínculo entre seres semejantes*” (Ricoeur citado en Begué, 2006: 94).<sup>288</sup> Retengamos esta última cita en torno a la importancia del testimonio como (re)vinculación entre semejantes y medio de reconocimiento de la similitud con la otredad, tema que retomaremos en la sección siguiente.

Para estudiar el *oído garante* o lo que llamamos *discursividad poético-testimonial* en tanto motor de la *memoria elíptica y ejemplar* visitaremos los casos de *El coraje...*, y “En un sol amarillo”.

- *Un tejido de voces: “El Coraje del pueblo”*

Una masacre puede ser definida en términos generales como asesinato y sufrimiento masivo de carácter excepcional y pedagógico, que incluye extraordinarios procedimientos de disfraz y autolegitimación, basculando entre la mostración discreta y ejemplificadora, el ocultamiento, borramiento o escamoteo de pruebas, y la complicidad.<sup>289</sup> Frente a la enormidad de lo acontecido se busca su enmascaramiento, instalando como verdad un suceso de carácter falso o como mínimo muy tergiversado, ahogando u oprimiendo cualquier forma de testimonio de los sobrevivientes, por lo general engañados.<sup>290</sup> Justamente, *El coraje...* se propone como discurso impugnador de

---

<sup>288</sup> El subrayado es nuestro. Según Hugo Achúgar la “confianza” o voluntaria aceptación como verdad, sin sospecha/descreimiento, de lo enunciado en el testimonio, es fruto de una operación ideológico-cultural. El llamado “efecto de oralidad”, “efecto de realidad” o “efecto documental” es central al testimonio puesto que: “(...) La permanencia o huella de la oralidad permite generar en el lector la confianza de que se trata de un testimonio auténtico, reafirmando de este modo la ilusión o la convención del propio género, o sea que está frente a un texto donde la ficción no existe, en un grado casi 0 que no afecta la verdad de lo narrado” (Achúgar, 1994: 48-49).

<sup>289</sup> Tal como Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski han señalado, el topos de las masacres entraña la compleja relación entre hechos, verdad y relato, mostrando los problemas que acarrea su representación por la radicalidad del evento, la sensibilidad que despierta y la problematización de lo humano que desencadena: “El tema de las masacres como objeto de la historiografía y de la figuración estética exige plantear en profundidad la cuestión del *Denkrawn* [espacio para la intelección], ya que pocos *topoi* se le pueden comparar en cuanto a la presencia radical de la muerte en el tejido de sus significados” (2009: 67). Los autores destacan la necesidad de rastrear la existencia en el tiempo de marcos retóricos y estéticos que hacen posible una interpretación o lectura justa (con la suficiente “distancia”) de la que emerja el conocimiento de sucesos reales pero difícilmente tolerables, o como venimos desarrollando: oíbles.

<sup>290</sup> En nuestro caso de estudio a la idea de masacre debe superponérsele la de genocidio dado por la presencia de un Estado dictatorial que, disponiendo de cierto aparato, tecnología y agentes, busca la

esa “realidad travestida”. Basada en investigaciones periodísticas, libros, entrevistas, trabajo de campo y un cuento de Oscar Soria (“Sangre de San Juan”<sup>291</sup>), la película pone en serie diacrónica la continuidad y vigencia de las luchas mineras y populares en Bolivia frente a las sistemáticas masacres y humillaciones sufridas. Por tanto, en el universo dramático desplegado la referencialidad es asociativa promoviendo, sobre todo para los sectores minero y obrero hacia los cuales va destinada, un *saber de nuevo* re-posicionado reflexivamente desde la perspectiva “de los vencidos” resistentes.

Como ya señalamos en esta película Ukamau abandona la figura del héroe protagónico individual y los sujetos escogidos expresan, a la manera de un portavoz, un colectivo mayor que los engloba y da sentido. Cada narrador-testigo no pierde conciencia de sí ni se diluye en la impersonalidad de una “multitud” sino que representa una situación social grupal, su función es metonímica con la comunidad, sin asumir caracteres excepcionales o jerárquicos. Los actores naturales intervinieron en la elaboración del guión en un trabajo conjunto bajo la organización de Sanjinés y Soria. Tanto el “nosotros” dramático como el de la instancia de enunciación (la comunidad Siglo XX y el GU) se orienta a construir un “nosotros todos” extensivo al espacio de la recepción: su expresión en quechua es *ñoqanchis* y en aymara *nanaka* (pronombre personal primera persona del plural). En procura de una identificación emotiva y crítica con los sucesos narrados y convocando a un decidido apoyo a las luchas mineras y la guerrilla, el *ñoqanchis/nanaka* que suma al espectador como un actor más, utiliza la cámara en mano, largos planos sin corte, paneos circulares y gran angulares como medios para integrarse a los grupos (sean mineros, o amas de casa) como un testigo partícipe de la acción, sin desgajar al sujeto de su entorno, su contexto y comunidad.

Sin embargo es necesario notar también la existencia tanto de carteles —que durante los créditos explicitan el valor documental de la película—, como de un narrador *over* extradiegético: una y otra forma de “encuadrar” la cinta dejan entrever un espacio “mayor” de articulación de testimonios y documentación. Los carteles de inicio advierten: “Los hechos de esta película son verídicos, su reconstrucción se apoya en

---

destrucción material planificada y organizada de un grupo social así como su eliminación ideológico-simbólica. Para un estudio general del fenómeno ver entre otros: Feierstein, Daniel y Guillermo Levy (2004). *Hasta que la muerte nos separe: poder y prácticas sociales en América Latina*. La Plata, Ediciones Al Margen. Feierstein, Daniel et. al. (2005). *Genocidio: la administración de la muerte en la modernidad*. Caseros, Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Ugur Ümit Üngör (2011). *Estudios sobre violencia masiva: obstáculos, problemas y promesas*. Buenos Aires, Centro de Estudios sobre Genocidio Universidad Nacional de Tres de Febrero.

<sup>291</sup> Resulta inevitable no establecer resonancias y similitudes respecto del título *Yawar mallku* o *Sangre de cóndor*, del cual Oscar Soria fue guionista.

testimonios y documentos. Los protagonistas principales son los verdaderos testigos que interpretan sus propias historias (...).” Esta aclaración refuerza la dimensión referencial del film estableciendo desde antes de su comienzo un pacto espectadorial (creencia) basado en la potencia tanto del testimonio —como vía de acceso al pasado “efectivamente ocurrido”—, como de la reconstrucción de los hechos a través de aquellos que lo han experimentado —de algún modo otra forma, performático-dramática, del testimonio—. Asimismo, la voz que abre y cierra el film indicando responsabilidades políticas de la masacre, denunciando atropellos y dejando en claro la intención del texto fílmico bajo la forma de una declaración de principios y acciones estético-políticas, es la voz del realizador Jorge Sanjinés. Tanto este pronunciamiento como los carteles, se sitúan en un *limen*, umbral o frontera discursiva que, si bien expresa un decidido y orgánico compromiso con las luchas populares —con su concomitante peligro físico—, también subraya la existencia de *una* instancia de enunciación, con un equipo de trabajo que jamás desaparece de la factura de la película. Nuria Girona Fibla ha destacado cómo los paratextos (prólogos, epílogos y declaraciones) que enmarcan la voz testimonial y buscan restaurar su referencialidad a la vez que aclaran su construcción textual, recuerdan que la voz recuperada del silencio ha sido posible de oír gracias a una escucha no-subalterna, y que se incluye en un discurso mayor letrado artístico: “A menudo, las presentaciones de las obras testimoniales convierten en puesta en escena el largo monólogo que preludian (...) Nunca conoceremos la otra mitad de este intercambio (...) pero la aclaración delimita lo previo a la escritura, el escenario oral (...)” (Fibla, 2000: 107)<sup>292</sup>.

El vínculo establecido entre artistas y sectores populares es complejo. La intervención del intelectual no sólo incluye dar espacio para la voz del Otro sino también haber seleccionado cierto informante, fundir su relato con el de otro/s, a veces renarrarlo, y ordenarlo: operaciones discursivas que implican cierta mirada sobre la historia y preconceptos sobre la comunidad testimoniante. Pero inversamente, la entrega de información y los modos de hacerlo por parte de los testigos tampoco es ingenua: “(...) el testimonio oral en tanto recuperación de una voz otra constituye un texto de la

---

<sup>292</sup> Algunos años después de la filmación de la película de la cual es parte sustantiva, Domitila Chungara sería ampliamente conocida a través del libro *‘Si me permiten hablar...’*..., que compila una serie de entrevistas y conversaciones ordenadas por Moema Viezzer al que ya hemos hecho referencia. A propósito de su presentación véase lo señalado por Viezzer: “No es un monólogo de Domitila consigo misma lo que presento aquí (...) [sino] un instrumento de trabajo. Domitila aceptó dejar su testimonio en la perspectiva de (...) “que sirva para reflexionar sobre nuestra acción y criticarla” (...) Por eso es primordial, para no desvirtuar este relato, permitir hablar a una mujer del pueblo, escucharla y procurar entender cómo vive, siente e interpreta los acontecimientos” (1978: 1-3).

cultura popular que ingresa en la cultura letrada a partir de un posicionamiento diferente del intelectual en el espacio autorial (...) Mientras que el informante legitima su discurso por la propia experiencia, el intelectual lo legitima poniendo su capital cultural en función de la construcción del relato” (Grasselli, 2008: 118).

Más allá de estas paradojas e inevitables mediaciones, la película se propone hacer oíble y garantizar la escucha empática de un relato que viene siendo transmitido como memoria viva entre los mineros: el de sus luchas históricas y la continuidad de su fuerza de organización y camino de conciencia política.<sup>293</sup> Por eso interpretamos que el film se estructura a partir de la acción del *oído garante* o el desarrollo de una *discursividad poético-testimonial* que convierte en imágenes lo que supo oír primero.<sup>294</sup> Ese poner en serie visual las formas de lucha, la vida cotidiana y el asesinato de las comunidades mineras, apela al testimonio oral de los sobrevivientes de la masacre de la “Noche de San Juan” en tanto fuente para la creación del guión, y formato para el relato cinematográfico. Y lo hace tal como veníase guardando y transmitiendo esta historia no oficial —relatos personales—, y en sintonía con una cultura cuya idiosincrasia se expresa fundamentalmente en formas orales, gestuales y musicales. Como señalamos mas arriba no hay que olvidar el peso dentro de las comunidades mineras que tuvo la radio<sup>295</sup> — que, como veremos más adelante, es un importante aglutinador sémico de la película—.

Junto al testimonio oral cobra forma otra estrategia performática muy sugestiva y liminal: la re-creación de situaciones históricas vividas y/o conocidas por la comunidad (la re-presentación visual de la historia). Coincidimos con Mestman al advertir que en el film la voz del subalterno se presenta de un modo más pregnante en

---

<sup>293</sup> Lo mismo ocurre con el libro de Domitila. Numerosas veces ella señala que sus palabras no se refieren a una vivencia personal sino colectiva, haciendo explícita una larga experiencia de lucha. En su discurso es habitual encontrar giros que aluden a narraciones orales previas: su testimonio se sustenta en la palabra que otros le delegaron políticamente y también en relación a los relatos que le han transferido y confiado.

<sup>294</sup> O como muchos han dicho, escribió con imágenes lo que el pueblo ya había leído en su memoria. Esto va en línea con la idea de Javier Sanjinés (2003) en torno a la “transculturación desde abajo”: retomando las conceptualizaciones de Ángel Rama, el autor señala el rol del intelectual como aquél que es un facilitador de la comunidad subalterna que, descentrado, desplazado de su propia voz, es mediador de sectores acallados. A su vez Sanjinés marca las limitaciones de un cine de estas características en la actualidad del siglo XXI: los sectores subalternos hoy ya se han apropiado de los medios de comunicación audiovisual, y la urgencia original del testimonio, es decir la denuncia frente a un estado de excepción, de urgencia extrema por violencia institucional y reclamo de solidaridad inmediata, estaría vehiculizada por otros dispositivos y formatos.

<sup>295</sup> Recurrentemente el testimonio de Domitila en “ ‘Si me permiten hablar...’ ...” alude a la centralidad de la radio a la hora de mantener fluida y continua la comunicación, diálogo y trabajo conjunto entre distintas comunidades mineras, así como la circulación de información e ideas que hacía posible la radio en Siglo XX: “Cualquier comunicado que había lo pasaban por la radio del Sindicato y así nos enterábamos” (Viezza, 1978: 90).

estas reconstrucciones/recreaciones, que en el modo tradicional del testimonio directo.

Además:

aún desplegándose en torno a esa “epicidad cotidiana” que repone de la potente tradición oral, de comunicación intersubjetiva de la cultura popular (...) todos estos elementos (también las extensas escenas dedicadas a las masacres) se articulan en tensión y de algún modo se subordinan a las tesis revolucionarias expuestas, tesis *sesentistas* (de los 60/70) que con su optimismo y grandilocuencia en esos años todavía tienen un lugar hegemónico en el relato del cine político (Mestman, 2013: 210).<sup>296</sup>

El film se estructura en cuatro macrosecuencias: un prólogo que consiste en la recreación dramática de la masacre de Catavi en 1942 y la reseña, a través de un collage fotográfico documental, de masacres mineras y populares posteriores; un segmento de narraciones testimoniales; la recreación audiovisual de la masacre de San Juan, y un epílogo-convocatoria a la lucha popular. A su vez la segunda macrosecuencia se subdivide en secuencias, una por cada personaje, cuya estructura consiste en: la presentación en *off* del sujeto cuyo paralelo en banda imagen responde a la mostración de su cotidianeidad a la manera de una breve caracterización-contextualización documental (donde el universo del trabajo es muy significativo, y marca la agencia política de los sujetos), y luego la recreación dramática de los días previos a la masacre de San Juan. Cabe destacar que también aparece la reposición de momentos que el narrador-testigo no ha vivido personalmente, pero que otros a su vez *le han contado*.

Como decíamos anteriormente, la introducción comienza con el plano final de *Yawar Mallku* donde se ve a Sixto (su protagonista) avanzar re-ataviado con sus vestimentas indígenas, regresando a su comunidad presto para la lucha colectiva, idea reforzada con el siguiente plano-emblema de las armas empuñadas en alto donde se sobreimprime un cartel que reza: “una película del grupo Ukamau”. Mas allá de subrayar que es el mismo grupo el que realizó los dos films, la decisión de comenzar de este modo *El coraje del pueblo* da cuenta de una “continuidad” ideológica entre ambos trabajos: demuestra que la toma de conciencia es un proceso dialéctico entre lo subjetivo y lo grupal, donde si en la película anterior el desarrollo dramático era familiar, en ésta es comunitario-clasista. Pero además tiene que ver con volver central y

---

<sup>296</sup> Desde otra perspectiva, Ana López sostiene: “Entremezclando modos ficcional y documental, *El coraje del pueblo* redistribuye el peso tiránico de sus respectivas convenciones y tiende a una reapropiación dialógica de un momento específico en la historia de la clase trabajadora boliviana (...) funciona a la vez como una reconstrucción histórica de un evento clave (...) y como un documental de cómo una comunidad recuerda y recrea colectivamente ese evento (...) combina modos documental y ficción en su búsqueda de una voz colectiva. La cuidadosa orquestación y secuenciación de materiales desdice una intencionalidad creativa que intenta borrarse a sí misma en pos de la colectividad. Sin embargo, la doble voz del film constantemente llama la atención sobre los dos sujetos que ven y que hablan dentro del texto” (1990: 425).

prioritario el tema del ejercicio de la violencia por parte de los sectores subalternos. En la recreación de las dos masacres será sintomática la presencia de las armas en manos del ejército y las fuerzas de seguridad, con el concomitante aplastamiento del movimiento minero: justamente, la mostración de esta desigualdad en los medios de lucha y las recurrentes derrotas no hace sino avalar y justificar su uso futuro en pos de la defensa y protección de la comunidad, pero sobre todo en pro de la Revolución.

En el prólogo donde se recrea la masacre de Catavi (1942), la presentación y descripción visual del “pueblo” plantea ya las líneas rectoras que atravesarán todo el film. Los planos generales y paneos envolventes con cámara en mano buscan convertir al espectador en un testigo participante, crear en él una sintonía empática con la acción y sus agentes, y además componer plásticamente al protagonista colectivo a partir de una acción que se repetirá cíclicamente: la marcha. Opuesto a la idea de multitud informe o masa, se construye una caravana comunitaria que porta una dirección, un sentido, y ejecuta una acción rítmica, organizada (que se completa con la palabra, el testimonio, que aparecerá en el siguiente segmento). Por su parte la composición visual de los militares es diametralmente opuesta: son enfocados de modo individual, recortados del entorno, “pegados a” o asociados al cuerpo de las armas y en actitud de espera, de quietud asesina e incluso automatismo e indiferencia frente a aquello que están por realizar. Volviendo a los sectores subalternos, es interesante destacar que su representación en este primer momento adquiere una enorme potencia a través de una serie de encuadres que otorgan fuerza expresiva y personalidad a este heterogéneo bloque en marcha. Por medio de un gran plano general que los enfoca bajando por la ladera de la montaña; luego otro frontal que hace coincidir el ancho de la caravana con el borde del plano, reservando tres cuartos de su tamaño para el territorio sobre el que avanzan; y por último algunos planos enteros de ciertas figuras que encabezan el grupo (como María Barzola por ejemplo), la exaltación visual del pueblo se vuelve épica. Justamente: porque son mineros organizados y movilizados es que resultan víctimas... y sobrevivientes. La antológica secuencia que recrea la masacre de Catavi, de enorme ritmo visual tanto en lo que hace al montaje como al dinamismo interno a los planos, se ve intensificada por la configuración de la banda sonora: el ruido ensordecedor de las balas y las bombas, es seguido de gritos y llantos que exacerbaban la sensación de confusión y horror frente a lo acaecido.

Si la palabra-voz del sobreviviente emerge es porque hay un *oído garante* que se opone al relato histórico dominante que ha silenciado, disfrazado o encubierto la



masacre recreada. Ese discurso hegemónico se configura a partir de la desaparición de cualquier signo visible de la matanza, y la deslegitimación de la voz de los sobrevivientes (precisamente a la muerte masiva le sucede el borramiento de todo rastro a través de enterramientos clandestinos en fosas comunes). Frente a ello el narrador extradiegético presenta datos y cifras sobre la masacre y denuncia con nombre, apellido, cargo y fotografía a los responsables políticos de lo sucedido en Catavi, mientras *in crescendo* comienza a oírse una música de tambores. Lo recreado ejemplifica y condensa experiencias posteriores que se disponen en serie a través de un collage de fotografías con idénticos datos: fecha, lugar, cantidad de heridos y muertos, y responsables, evidenciando a su vez el escamoteo de información sobre estas experiencias. Es la repetida interrupción de los proyectos emancipatorios que una memoria para la redención viene a recuperar.

El segmento testimonial abre con un pausado *zoom in* desde un plano general de una calle del pueblo al plano entero de la figura Saturnino Condori tejiendo: su imagen desde el presente da inicio al entramado de relatos testimoniales, mientras la voz *over* explica quién es y por qué está en silla de ruedas. El último momento de “su testimonio” queda sellado por una mirada a cámara, gesto inaugural de interpelación directa que se replicará en cada testigo. Dada la frecuente homologación dentro de las culturas campesinas y mineras entre el contador de historias y el tejedor observemos especialmente la presencia de Saturnino: un adulto hilando en una silla de ruedas, que no “dice” a cámara palabra alguna pero que sin embargo podemos interpretar como el gran narrador simbólico de la película. En su tejido cada hilo-de-voz teje la memoria del pueblo, la memoria de su coraje a través de las historias, las voces que ha escuchado y con las que se ha tratado, y que ahora transmite a los espectadores en un mismo tapiz — hilo de voz frágil, pero presente, que entramado es débil fuerza mesiánica—. Por medio de esta figura inicial, los sectores subalternos son narrador, testigo y actor de una historia que impugna el relato oficial, para recordar(se) y reconocer(se).<sup>297</sup>

Seguidamente, a través de una descripción estadística de Siglo XX (número de habitantes, promedio de vida, salario insuficiente, necesidades insatisfechas, índice de tuberculosis) se nos sitúa en el presente del relato. Justamente, la banda sonora —a

---

<sup>297</sup> En relación a los cuentos mineros de René Poppe, y en sintonía con lo que venimos planteando dice Javier Sanjinés: “El escritor parece decirnos que para escribir fábulas hay que entrar antes en la fábula viva de lo social, en los ritmos que impone la memoria del mundo escindido y bifronte de la cultura bilingüe; hay que recoger, en suma, todo ese tejido de signos no precisamente alfabéticos, sino sensoriales y visuales que forman el texto imaginario de la subcultura minera” (1992: 124).

través de la *voz over* de Sanjinés— y la banda imagen —por medio de tomas documentales— insisten en el sentido de un “aquí y ahora” preñado de muerte e injusticia: pasado reciente y presente quedan asociados desde la primera secuencia del film al crimen y la violencia, sea explícita (la masacre anteriormente recreada) como en sordina (la cotidiana descrita por el informe de la *voz over*). Aquí el GU recurre a una imagen de alto valor iconográfico dentro de su poética: el féretro infantil como expresión simbólica del futuro impedido, de la Vida que en su expresión prístina es avasallada. “Aquí muere el 50 % de los niños que nace” enuncia la *voz over* mientras la imagen muestra la convivencia de ataúdes y niños que circulan por veredas paralelas.<sup>298</sup> Por otra parte, propio de la heterogeneidad liminal de la *discursividad poético-testimonial*, la *voz over* introduce al espectador en el espacio físico de Siglo XX, simultáneamente como: sitio histórico (territorio y lugar de la masacre), y sitio del film/representación que a continuación se verá (escenario y escena de recreación). A la vez es significativo que en esa voz se juegue una triple acción identitaria locutiva: Yo (Sanjinés-Ukamau) hablo por ellos (los masacrados); Yo (Sanjinés-Ukamau) soy parte de/ escucho a/ me identifico con ese colectivo; Yo (Sanjinés-Ukamau) hago escucha/oído/participante a usted (espectador) de este colectivo.

La secuencia iniciada por el *zoom in* sobre Saturnino permite situar el oído, empezar a sumergirlo en un contexto histórico concreto (con cifras y datos situacionales sobre la localidad y su población) y desde allí presentar a los protagonistas-testigo con imágenes documentales de su cotidianeidad. Ellos y ellas son: Domitila Chungara, líder del Comité de Amas de Casa de Siglo XX; Federico Vallejo, minero perforista; Felicidad Coca Díaz, viuda de Rosendo García Maisman dirigente minero asesinado; un soldado anónimo oriundo de Siglo XX; y Eusebio Girona, militante universitario que llegó para asistir al ampliado que nunca se realizó. Progresivamente el relato irá pasando desde la perspectiva singular de estos testigos (múltiples) hacia la diseminación (descentrada) en el colectivo que recrea la acción.<sup>299</sup>

La construcción de los relatos testimoniales responde a un esquema recurrente. En banda imagen se muestra al testigo en el presente de la enunciación en su ámbito

---

<sup>298</sup> No es casual que Sanjinés encuadre a dos niños caminando juntos: uno de ellos, según la estadística mencionada, no llegará a la juventud. Minutos antes, asociado a la figura de la víctima, luego del largo *zoom in* sobre Saturnino, el montaje muestra en primer plano el rostro de quien, se infiere, es su pequeño hijo, para luego por corte directo mostrar en primer plano a Condori.

<sup>299</sup> La *voz over* advierte: “Esta es la crónica de sus días anteriores a la masacre. Hemos elegido a estos hombres y mujeres por su valor humano y su coraje. No fueron héroes ni jugaron papeles claves en los hechos, pero creemos que sus experiencias permitirán conocer mejor al pueblo que representan y sobre el cual se disparó despiadadamente”.

característico a través de un registro documental y oído partícipe, mientras se desarrolla en *off* el relato de la experiencia de vida. La presentación cierra con la mirada a cámara que desde allí introduce al espectador en la recreación de los días previos a la masacre de ese mismo sujeto. En este segmento testimonial, es frecuente la disposición antagónica de colectivos: pueblo-empresa, pueblo-militares. A veces esta oposición resulta maniquea y no se observan contradicciones internas en cada grupo. Sin embargo, la pluralidad de testimonios permite esbozar cierta heterogeneidad en el bloque subalterno. Por ejemplo, Domitila Barrios en *off* explica que inicialmente ella se unió a la lucha de las amas de casa por interés individual a fin de sacar algún rédito de su participación política: “Quizás así pueda conseguir trabajo” (actitud que podría ser un residuo de las prácticas clientelares del MNR). Mientras el testimonio de Chungara admite la coexistencia de un rol maternal y doméstico (se muestra su pequeña casa mientras cocina y cuida de sus hijos que juegan, duermen, comen y estudian en un mismo espacio) con uno político (organización de las mujeres, recuerdo de lo que le decía su padre en torno a la igualdad de derechos con los varones), el caso de la viuda de García es diferente. Si bien su presentación la coloca en el espacio exterior (mercado), no oculta la desconexión con el universo político que la rodea. Su compañero, un reconocido referente minero, nunca la había incluido en la militancia manteniendo separados el universo público del privado, lo político de lo íntimo, el mundo clandestino revolucionario<sup>300</sup> del doméstico de las compras del hogar (marco referencial desde el cual se describe el perfil de Felicidad y su cotidianeidad).

Para dar cuenta del enfrentamiento entre sectores hegemónico y subalterno, durante la recreación testimonial de cada caso se produce un *careo de voces* entre un agente del poder y otro del bloque popular que cuestiona el relato y la mirada oficial a fin de mostrar la ausencia o escamoteo de una escucha de la voz subyugada.<sup>301</sup> Para denunciar esta falla “en el oído” se ocupan física y simbólicamente espacios ligados al poder político, económico y legal (vedados), cuyos representantes intentan disuadir a los manifestantes y volverlos a *su* lugar. El responsable de la alcaldía reprende a las mujeres de Siglo XX con estas palabras: “Las mujeres a la casa, los varones a la mina y los niños a la escuela”. El gerente burócrata de la COMIBOL se justifica frente a la

---

<sup>300</sup> No debe olvidarse que, justamente, será en boca de García Maisman que aparecerá uno de los ejes centrales a discutirse en el nunca concretado ampliado minero: la articulación orgánica con la guerrilla guevarista.

<sup>301</sup> Un careo al fin de cuentas (im)potente: en él convergen la indignación y el agotamiento frente a la injusticia obscena, y el brío de la resistencia, la firmeza, la obstinación y la entereza.

familia de un militante desaparecido: “Esto es una empresa, lo único que sabemos nosotros es el trabajo interno que se hace aquí”. El militar que custodia las afueras del pueblo le dice a Eusebio: “Usted no puede pasar a Siglo XX”; mientras que un superior le grita al soldado: “No me importa que usted sea de Siglo XX, dispara igual”. Por eso, frente a la indiferencia se subraya la importancia de *hacerse oír* a través de palabras, gestos y ruidos, e incluso —aunque parezca un oxímoron— el silencio: de ahí el cuidado en la configuración de paisajes sonoros (proliferación de sonidos de la Naturaleza, cantos populares, protesta con latas, ruido de excavadoras, ambulancias y alarmas). Tras haber tomado la vanguardia en la lucha (“El sindicato está descabezado. Ahora nos toca a nosotras las mujeres ponernos al frente de todo” alienta Domitila), las mujeres ocupan la superintendencia con sus hijos y protestan pacíficamente con una huelga de hambre, mientras la cámara recorre el lugar asumiendo el punto de vista del grupo/desde el grupo sin jamás adoptar la perspectiva “desde el poder” (situándose por detrás del alcalde en una angulación en picado por ejemplo). A un primer momento de espera y negativa a responder las preguntas inquisidoras de la autoridad, le sigue, una ofensiva ruidosa de protesta que obliga a huir al alcalde.<sup>302</sup>

Por otro lado, el pasaje desde una dimensión/escala singular hacia una colectiva se corresponde con la acción de un portavoz que representa una causa compartida, tal como se observa en el testimonio de Federico Vallejo quien actúa como vicario del reclamo “íntimo” de los familiares de un compañero suyo que ha desaparecido. En este caso el *careo de voces* que señalábamos más arriba gira alrededor del “estado” del minero ausentado: si la empresa dice que “se ha perdido”, la familia asevera “está detenido”; si de un lado hay simulación, burla y dilación en la respuesta, los allegados exigen una explicación “¿dónde lo tienen? ¡respondan!”; si la gerencia insiste en desoír la solicitud y ensordecen con el ruido de las máquinas de escribir, Vallejo alzaré la voz y golpeará el mostrador indignado diciendo: “Yo he visto con mis propios ojos un sereno de la empresa. ¡Entonces ustedes saben dónde está!”.

Un rasgo a destacar es que si el testigo no vio los hechos, los repone a partir del relato que de otros ha recibido. Este es el caso del compañero de Vallejo. Demostrando que “no estaba perdido” sino detenido, la escena siguiente al reclamo frente a la empresa, lo muestra siendo secuestrado y brutalmente torturado mientras se le insulta

---

<sup>302</sup> Es llamativo que el *raccord* que el montaje establece entre el testimonio de Domitila y el de Federico sea de tipo sonoro, superponiendo el ruido de las latas de las mujeres al del trabajo interno en la mina con las máquinas perforadoras.

diciendo: “¡Hablá! ¿Quiénes son los dirigentes?”, justamente en la tensión entre hablar para salvarse y callar para salvar a otros.<sup>303</sup> Similar es el testimonio de la viuda de García: puesto que quien debería hablar fue asesinado se genera una cascada de testimonios por “delegación del muerto”. Felicidad basa su relato personal-oral tanto en lo que ella sabe de primera mano por su experiencia, como en lo que otros le han referido sobre la militancia y muerte de su esposo. La recreación posterior de ese testimonio y de la figura del propio Rosendo García se realiza mediante la sustitución de otro actor histórico que *toma el lugar de...*<sup>304</sup> En su discurso al interior de la mina se plantea el sentido político del ampliado que están organizando bajo cierto tono didáctico,<sup>305</sup> que se repite en el testimonio en *off* del estudiante: cabe destacar que éste último es el más extenso y didáctico de todos, y más que su experiencia vivida se trata de un análisis explicativo del régimen imperialista, y las formas de oposición y lucha en términos político-económico.

Puesto que se busca generar una participación activa en el espectador, la cámara “comparte”, como un actor histórico más, no sólo el horror, la deliberación, la movilización y la lucha, sino también el disfrute, la fiesta y la danza durante la celebración de la Noche de San Juan con sus bailes típicos, fogatas y cantos: en cualquier caso siempre se desarrolla ‘de la mano’ de otro participante y con una distancia natural entre los actores y la cámara. Esto es notable durante la secuencia testimonial de Domitila cuando, tras haber reclamado al responsable de la pulpería por la falta de víveres sin obtener respuesta favorable, se produce una asamblea entre las amas de casa y los mineros donde la mujer arenga a sus compañeros a los que ve desanimados (“Expectantes como momias”), mientras la cámara circula inquieta y vivaz entre los miembros del grupo.

El testimonio de los jóvenes, soldado y estudiante, puede leerse como un díptico. Del primero se rescata el hecho de que prioriza la vida de sus vecinos y familiares a costa de la suya: carente de toda conciencia política a causa del disciplinamiento militar,

---

<sup>303</sup> Sin ahorrarse tiempo y espacio en la cinta ni caer en un barroquismo exhibicionista, tanto en esta escena como en las de la masacre de la “Noche de San Juan”, la película muestra el ejercicio de la violencia y el tormento sobre las víctimas. Sanjinés ha contado que el hombre que representó al detenido lo forzó a mantenerlo cabeza abajo por largo tiempo y sin descanso mientras filmara la escena de la tortura, debido a que “así habían ocurrido los hechos”.

<sup>304</sup> Esto también ocurre en el caso de la recreación testimonial del soldado, quien terminará asesinado por su superior.

<sup>305</sup> Por ejemplo, durante la reunión clandestina a García Maisman se le oye decir en torno del ampliado: “Así entre todos nosotros reunidos vamos a poder mostrar al gobierno explotador, masacrador, gorila de Barrientos Ortuño hasta donde está la verdadera fuerza. La conciencia de los trabajadores ya se ha despertado, ya conoce el camino que tiene que seguir para derrocar a toda esta gente”.

en él se concreta el ideologema de la víctima inocente (ni siquiera sabía que lo enviaban a su propio pueblo, y ante la orden de disparar pagó con su vida la negativa a hacerlo). El caso de Eusebio es diferente: con una conciencia ideológica clasista definida (docente universitario y presidente del Centro de Estudiantes de la Facultad de Derecho de la Universidad Mayor de San Andrés), en tanto representante estudiantil, en el ampliado manifiesta un alto grado de participación en la lucha. El joven es enfocado en plano medio en el interior de la mina mientras se desarrolla una gran asamblea de trabajadores, y aunque no pide la palabra sino que escucha la deliberación, los mineros reconocen “en voz alta” el valor de su presencia solidaria.<sup>306</sup>

La recreación de la masacre de la “Noche de San Juan” se subdivide en tres momentos: la asamblea minera del 22 de Junio; la fiesta popular diurna y nocturna del 23 de Junio; y la madrugada y mañana del 24. Hay dos series paralelas que luego convergen en un *agón*: la que sigue a la comunidad, y la que observa los movimientos ocultos de las tropas militares. La familiaridad cotidiana, los cantos infantiles, populares y folklóricos<sup>307</sup>, contrasta con el anónimo silencio y oscuridad de los vagones del tren cargados de soldados. La invasión militar al pueblo de Siglo XX se describe dramáticamente con planos generales de casas y calles por donde avanzan primero en sigilo y luego violentamente las tropas, forzando a la población a subordinarse. Aunque con las escasas armas y dinamita que poseen podrán hacer muy poco, el relato muestra una acción muy significativa en esta secuencia: el encendido de alarma que realiza el dirigente García Maisman. La *voz de alarma* comienza a escucharse en toda la zona y su sonido, presente en buena parte de la secuencia, será una metáfora poderosa de la voz-grito minera que combate y resiste. Frente a los varios intentos de su enmudecimiento (el responsable militar que ocupa la radio se desespera al no encontrar el dispositivo de encendido), esta Voz de voces que simboliza la transmisión, vigencia y vitalidad oral-testimonial de la memoria subalterna, no deja de “taladrar” la dura roca de la violencia (la radio “La Voz del Minero” es canal/vehículo de expresión de los oprimidos).

La masacre se recrea a partir de la mostración de acciones dramáticas muy concretas como el amedrentamiento civil a través de golpes, forcejeos entre militares y mujeres que intentan proteger a los mineros, la destrucción de las casas, y fusilamientos (y remates) a la vista de niños y jóvenes: la indefensión de las víctimas y la

---

<sup>306</sup> Es interesante destacar el clima entusiasta de la asamblea que cierra con vivas y saludos elocuentes: “¡Viva la lucha armada! (...) ¡Bolivia libre sí, gobierno yanqui no!”.

<sup>307</sup> De hecho Federico Escobar canta junto a otros compañeros, y la hija de Domitila hace lo propio.

animalización de los perpetradores es exacerbada incluso en el límite de lo didáctico cuando un capitán fusila a su subordinado y en plano detalle vía rápido *zoom in* se observa la insignia “*jungla expert*”. Lo que “queda” de esas acciones violentas es “resto”, cuerpos yertos tomados en planos fijos a la manera de fotografías periodísticas: paradoja dolorosa pues la película ha mostrado, justamente, la ausencia de ese ojo documental, cuyo rasgo distintivo es la fuerza política de su carácter testimonial (la prueba irrefutable del “haber estado ahí”).

La mañana siguiente evidencia las dificultades para ponerle sonido y sentido a los hechos acaecidos: entre la ocupación militar de Siglo XX y el cementerio, hay apenas lugar para dos estrategias de sobrevivencia: la relocalización forzada y la huída (que, sin embargo, se cobra una nueva víctima durante el trayecto). Aquí el sonido de la sirena de ambulancia y el de los llantos se funde en un mismo acorde, subrayando el desgarramiento que “merece ser oído”: ya no hay articulación discursiva, sólo el grito.

Sin precisiones numéricas sobre la masacre a causa de la impunidad militar, el epílogo comienza dentro de un ámbito de inmovilidad para terminar exaltando la persistencia e insistencia de la Vida del pueblo que marcha. Mientras la voz *over* de Sanjinés identifica a algunas de las víctimas con nombre y apellido (toda una operatoria de la memoria alternativa), se observa una “caravana mínima” de algunos deudos entre las tumbas del cementerio. El narrador extradiegético explica: “Se ha cuidado bien de hacer perder los vestigios. Las cruces pintadas en puertas y paredes con la sangre de las víctimas han sido borradas. Se han desparramado por todo el país a huérfanos de los asesinados creyendo que se podía borrar de la memoria del pueblo un genocidio de esta magnitud. Pero el recuerdo de esta terrible Noche de San Juan está presente en la memoria de los testigos y los sobrevivientes (...)”.<sup>308</sup> Contra el ocultamiento y el disfraz, el narrador expone nuevamente el listado con nombre y apellido de los responsables político-militares de la masacre, mientras vuelve a sonar el motivo musical de los tambores del inicio del film, insistiendo en el carácter repetitivo de los crímenes masivos y la ejemplaridad de la memoria de la “Noche de San Juan”.<sup>309</sup>

Las últimas palabras de la película interpelan al espectador directamente instándolo a participar de una lucha que reúna a todos los sectores populares:

---

<sup>308</sup> Es interesante notar aquí la idea de desarticulación del tejido social en la imagen de “huérfanos desparramados”, aludiendo a su vez a la extensión de la acción represiva en una segunda generación a la que se le niega su verdadera identidad y su “herencia de lucha”, es decir su memoria.

<sup>309</sup> Obsérvese que el mismo procedimiento, la nominación verídica de los sujetos, es utilizado para la identificación de los actores sociales históricos implicados (víctimas y victimarios), reforzando una vez más el valor documental del film.

Minero: estamos junto a ti, el universitario, el fabril, el campesino, el peón caminero, el pueblo todo para decir junto a ti: ¡no más masacres!, no más armas, ni aviones, ni asesores yanquis destinados a ejércitos y policía que sólo sirven para derramar tu sangre. *Tu coraje es el coraje de este pueblo bravo que le ha perdido el miedo a la muerte a fuerza de morir.* Del dolor del pueblo y la sangre de la noche de San Juan, de la muerte del Che y el sacrificio de los que marcharon en el monte ha nacido esta fuerza que tenemos y esta *voluntad incontenible de luchar*, esta conciencia de liberación que no se amilana ni extermina con masacres y ha iniciado por todos los caminos de Bolivia *una larga marcha de armas empuñadas. La sangre del pueblo derramada masacre tras masacre, muerte tras muerte no ha sido en vano. Está penetrando en la tierra y sembrando para siempre la revolución, la verdadera independencia.*<sup>310</sup>

Mientras la cámara se fusiona-funde nuevamente en (y con) la caravana popular —esta vez en medio de un paisaje luminoso y con festiva música tradicional—, al vivaz aliento para la lucha armada que se desprende del discurso citado se suma —como si hiciera falta— una placa final animada que emergiendo desde la imagen del pueblo reza: “El pueblo luchará hasta la victoria”. Si el film clausura con una obvia convocatoria a la “larga marcha de armas empuñadas”, no se omite en ella la experiencia del dolor y la muerte que es entendida como alimento para esa misma lucha o siembra hacia el futuro, reforzando la idea de memoria para la redención que explicamos anteriormente. Lo que se rescata del pasado incendia de pasión el presente: un presente que concreta la “verdadera independencia”, o sea la Revolución socialista, pues la del ‘52 se ha puesto “de rodillas”.

Los verbos testimoniar, recrear e impugnar traslucen la intencionalidad poética y política del GU en este complejo trabajo audiovisual: el relato testimonial y la recreación de situaciones vividas son los medios que permiten configurar un relato *otro* sobre lo sucedido en Siglo XX que refuta la versión oficial y propone uno alternativo que insta al cambio social. El trabajo de *anamnesis elíptica* y *ejemplar* del film realizado a partir de una voz acallada que ahora retorna y se yergue como parte del campo social, político, humano, abre la posibilidad de que junto al recrear el horror y contar —una vez más— la violencia, y sea posible contemplar y celebrar la dignidad y persistente lucha por una Vida más justa que los pueblos de América Latina siguen cultivando y cantando.

---

<sup>310</sup> El subrayado es nuestro.



- *Voz, sonido y canto de la catástrofe: “En un sol amarillo”*

Una catástrofe o desastre (del italiano, ‘sin estrella’) es un fenómeno de terribles consecuencias para la conservación y ampliación de la Vida que afecta al ecosistema y al hombre en términos de supervivencia y prosperidad. De carácter natural o provocado por el hombre —o bien como en nuestro caso, producido por uno y amplificado por otro—, se trata de un evento intenso, inesperado y rápido, para nada ‘normal’ que acarrea un desajuste profundo en los sistemas de vida de grupos humanos y requiere casi siempre de ayuda/cooperación externa para ser sobrellevado puesto que excede la capacidad de respuesta del sector damnificado. Pero además, un desastre, como el terremoto del que se ocupa la pieza “En un sol amarillo”<sup>311</sup> no sólo incluye la destrucción material sino la trágica pérdida de vidas humanas y la alteración radical —cuando no ruptura— de sistemas simbólicos y comunicacionales para dar sentido a lo sucedido. La segunda parte del tríptico de lo político se centra justamente tanto en la descripción de una catástrofe natural, como en la denuncia de sus consecuencias sociales —injusticia y desprotección, corrupción y codicia—, para abonar a la construcción de una conciencia cívica crítica y participativa. El *saber de nuevo* que gestiona y pone a disposición la obra se instala en un contexto de producción complejo, políticamente inestable, de frágil democracia y fuerte crispación social, donde era necesaria una reformulación e interpretación del pasado reciente/presente reciente como contralectura del discurso hegemónico y de los medios de comunicación. Recuérdese que en ese momento Carlos Mesa Gisbert había asumido la presidencia, luego de que Gonzalo Sánchez de Lozada renunciara. Tiempo después Mesa también haría lo propio en medio de un clima social explosivo con manifestaciones populares permanentes y la visibilización insurgente de los sectores indígenas, campesinos y urbano-populares fuertemente organizados que, posteriormente, en 2006 llevarían a la presidencia a Evo Morales. Justamente, frente a un clima de descomposición político-partidaria y falta de representatividad en una democracia formal de corte neoliberal, TA vuelve al episodio

---

<sup>311</sup> Basamos nuestra reflexión sobre la obra a partir de materiales conservados como el programa de sala-texto dramático (publicado a la manera de un pequeño cuadernillo, por Plural y Utopos en 2004), el documento adjunto al programa “El terremoto de la corrupción”, la edición reciente del mismo texto dramático compilada por Marita Foix (2013) y un video facilitado por el grupo de Teatro de los Andes en 2011, del cual sólo puede visionarse el acto I. El video es un soporte de información de la poesis acontecida que complementamos con la lectura del texto dramático, rastreando la escena implícita en él (que está sujeta a reglas posibles de teatralidad escénica). La edición reciente del texto dramático presenta mayor cantidad de semejanzas con la puesta en escena registrada por el video con que contamos, habiendo sufrido abreviación de parlamentos y eliminación de escenas con respecto a la versión de 2004.

del terremoto de 1998 a fin de echar luz sobre la permanencia de la corrupción en la clase dirigente:

Parece que en cada terremoto conviven el desprendimiento y el egoísmo. La mezquindad y la solidaridad. Los abusos y robos, sobre todo por parte de la autoridades, han sido una constante en los sismos de América Latina (...) Un terremoto deja de ser noticia, en el momento en que los que lo sufrieron comienzan a hacer cuentas con él. Cuando se apagan las telecámaras y los cronistas se retiran, los sobrevivientes comienzan a conocer el terremoto, a convivir día a día con lo destruido, a reconstruir (Brie, 2004: 7-8).<sup>312</sup>

Tendiendo a una identificación integral —emotiva, sensorial y reflexiva— “En un sol amarillo” ilustra un saber *a priori* (hasta allí “conocido” parcialmente, deformado, tergiversado, sintetizado) a partir de la interacción compleja de elementos referenciales colocados fundamentalmente en el plano discursivo verbal (comunicabilidad), y sugerencias simbólicas dispuestas en el tratamiento plástico de la escena (estetización). Desde un registro sonoro y visual metafórico y con procedimientos épicos que rompen con la intriga y subrayan la plasticidad oral del discurso, la obra trae al presente un suceso trágico del pasado cercano a fin de despertar la solidaridad responsable con los sobrevivientes y aprender de una experiencia marcada por la negligencia, la desigualdad, el delito y la desvergüenza. Frente al bochorno desbordante de palabras sin sentido que disfrazan el ejercicio de dominación —representadas en el acto II por los funcionarios—, y la domesticación y mercantilización de la palabra del Otro sufriente— propio del discurso periodístico massmediático—, la obra se apoya (y avala) en los informes de investigación de un importante organismo nacional de anticorrupción y los testimonios orales de las víctimas para, desde una *discursividad poético-testimonial*, garantizar la escucha del reclamo de los damnificados. Ese “oído” también señala un conjunto diverso y complejo de responsabilidades (políticas, económicas, culturales, informacionales, etc.) que corresponden a distintos sectores sociales, desde los gobernantes hasta el ciudadano común, pasando por los medios de comunicación. A partir de sus dos actos —“La tragedia” y “La burla”—, la estructura general de la obra organiza momentos diferenciados que responden a sendos objetivos: “dar a oír” el testimonio doliente de la catástrofe y exponer la corrupción (denunciar grotescamente el atropello y el abuso: las responsabilidades políticas).<sup>313</sup>

---

<sup>312</sup> En el prólogo se lee: “En hoja aparte, junto al programa de sala, damos cuenta de cada hecho de corrupción, de cada responsable, del estado de cada proceso, de los delitos cometidos, de los castigos inflingidos y de la impunidad posible. Nuestra obra es un hecho artístico, y estas páginas son un deber cívico. Van juntas” (Brie, 2004: 8).

<sup>313</sup> Centrados en el estudio de la presencia del testimonio, nuestro análisis se detendrá fundamentalmente en el acto I donde aparecen concentrados los relatos de los sobrevivientes.

Todos los sistemas significantes de la puesta están en función de configurar ese oído atento, conmovido por los estímulos sensoriales y narraciones que escucha, pero lúcido frente a los aprendizajes que propone la escena. De ahí que el diseño espacial con pocos objetos (sillas, una mesa, marcos de ventana, recuadros, postigos, una valija — objetos personales dislocados—) que alternadamente se suspenden por un sistema de poleas que los hace bajar y subir, junto con un diseño lumínico expresivo que recorta microespacios de la escena para resaltar la acción verbal y física de los actores mientras narran los testimonios, brinde las referencias necesarias con simpleza y efectividad.

Durante el acto I, a partir del enhebrado de la mayor parte de los testimonios recogidos, el trabajo poético-musical con la voz, gestualidad y acción física de los actores construye y disuelve imágenes y espacios visual-sonoros de enorme potencia y belleza plástica. En las escenas, cada “cuadro” testimonial<sup>314</sup> está trabajado de un modo específico: puede desarrollarse como relato oral en quietud y mirada a público; o bien a través de acciones físicas y/o diálogos referidos y/o dramatizados,<sup>315</sup> interactuando con otras figuras —sean éstas humanas (actores y muñecos), naturales (los sonidos del terremoto y los objetos de la escena) o abstractas (los así llamados por las didascalias “siervos”, que manipulan/mueven con violencia y golpean a los actores)—. Cada testimonio es diferente, y su ordenamiento responde a maximizar el efecto de su diversidad: los hay descriptivos en torno a la experiencia vivida, el paisaje natural o las sensaciones despertadas; de corte explicativo, reflexivo o emotivo; puede centrarse en el momento puntual del temblor o referirse a los días previos e incluso posteriores al mismo. El encadenamiento sonoro, dramático y simbólico de los relatos provoca una curva coral de musicalidad que alterna momentos de saturación y otros de reposo, donde se percibe una intencionada variabilidad de temperaturas o atmósferas escénicas. En todos los casos el rasgo en común que se observa es la interacción intensiva entre sentido (logos-referencia-palabra/ comunicabilidad) y sonido (estímulo sensorio-perceptual/ estetización): cantos, onomatopeyas, música instrumental, canciones, ruidos en escena, o incluso la misma sonoridad coreográfica y rítmica de los movimientos de los actores, producen un espesor auditivo que adensa la experiencia de escucha testimonial.<sup>316</sup>

---

<sup>314</sup> Ver idea de cuadro dentro de la estructura dramática propia de la poética de TA en el capítulo II.

<sup>315</sup> Tal vez más que dramatización podría hablarse de visualización/performance de un relato que casi siempre se narra en tiempo pasado.

<sup>316</sup> No se olvide que, justamente, luego de un terremoto, cuando la oscuridad y el polvo disminuyen la capacidad visual de búsqueda de sobrevivientes, se agudiza la atención del oído.

En las escenas de “La tragedia” (acto I) la palabra y el canto de los testigos representados se tensa con el paisaje sonoro intempestivo del terremoto, los ruidos extraños “bajo la tierra” que preludian el estallido del sismo: el sonido de la Naturaleza adquiere casi una entidad física, corpórea. Simétricamente, momentos de suspensión del movimiento y quietud se contraponen al desborde de las acciones físicas y movimientos corporales, donde los actores *son movidos* por el temblor a través de los siervos.<sup>317</sup> Estos contrapuntos, sumados a las oscilaciones y ruidos constantes de los objetos suspendidos, e incluso la violencia con que aparecen y se desordenan los muebles en el espacio, generan una atmósfera sensorial muy peculiar, próxima a lo ominoso, el peligro y el ahogo, estimulando no sólo el oído sino también el tacto a través de la presencia constante de polvo — en el aire, sobre objetos, suelo y actores—<sup>318</sup>. Con economía de recursos se consiguen sugestivos vínculos sensación-referencia que sacuden al espectador sin por ello aturdirlo, dado que la obra insiste constantemente en el *hacer oír* lo acontecido a través de la narración performativa del testimonio pero con una distancia crítica y reflexiva.

La tensión sonido—sentido no sólo se juega entre la experiencia ensordecedora de la Naturaleza y el relato del sobreviviente. El que la obra se titule “memorias de un temblor” postula la oposición a la homogeneización de perspectivas sobre un mismo hecho en un único relato: reclama la necesidad de abrir en el orden democrático espacios de disputa por el sentido, reconocer el conflicto, preguntarse no sólo *qué* se recuerda sino *cómo*, a través de qué voces, mediaciones, procesos de significación, transferencia, consensos/disensos.<sup>319</sup> En ese sentido, consideramos que la pieza dialoga con dos dispositivos del recuerdo y la información (fundamentalmente visuales) como son el fotoperiodismo<sup>320</sup> y el reportaje televisivo. Por una parte esto se observa en la configuración espacial: de tipo frontal y con una serie de marcos suspendidos (puertas, ventanas, cuadros, postigos), el espacio escénico simboliza la necesidad de no olvidar el

---

<sup>317</sup> En los próximos análisis nos detendremos con mayor profundidad en la figura de los “siervos de la escena” o también llamados “perros”.

<sup>318</sup> Polvo que alude no sólo al desprendido por el sismo, sino al relativo a la remoción de escombros

<sup>319</sup> Dice Brie en el documento que acompaña el programa de mano: “Trabajemos entonces para que nuestros hijos hereden algo mejor que este pantano en que nos encontramos y no se limiten sólo a dar vuelta la cabeza, como muchos nos hemos acostumbrado a hacer, para no percibir el mal olor” (2004b: 20).

<sup>320</sup> Es interesante que más allá de la crítica al uso de la fotografía, la obra también se apoye implícitamente en su valor como documento histórico, como memoria doliente de la catástrofe. El procedimiento de disponer a los actores en silencio “como en fotografías viejas” al inicio y al final de la obra, recuerda los planos fijos que Sanjinés filmara en la última escena de la masacre de la “Noche de San Juan” anteriormente analizada.

recorte de mundo que cada noticia produce (que el teatro también produce), las políticas de la mirada y el oído implícitas y no siempre confesas (qué se visibiliza/invisibiliza; y que se enuncia/calla), así como también la complejidad de cada historia de vida, cada testimonio que se narra desde un encuadre peculiar.

Pero además la discusión con el fotoperiodismo y la TV se observa en la presencia diegética de dos figuras externas a las comunidades que demandan la comunicación de la experiencia personal: el periodista y el actor. Entre ambas se observa a la vez distinción y cierto paralelismo. Frente a la pregunta pasajera de un reportero o la captura momentánea de un periodista, la escena *se demora* en largas descripciones, silencios<sup>321</sup> y cantos,<sup>322</sup> justamente aquello que no tiene lugar ni en los medios—por su velocidad y fugacidad—; ni tampoco en ese escenario testimonial e institucional paradigmático como es el tribunal —debido a la complicidad con los poderosos—.<sup>323</sup> En la apelación, en varios momentos de la obra, a la figura del periodista, TA problematiza los marcos de sollicitación massmediáticos —atravesados por la lógica del mercado— y los usos del testimonio —consumismo alienador, repetición seriada de lugares comunes y retórica cristalizada—. La “cobertura” televisiva

---

<sup>321</sup> Entre otros autores, Victoria Souto ha subrayado que silencio es recogimiento ante la tragedia, ante la herida constitutiva del relato. Es también la condición de posibilidad del parpadeo de la palabra sobre el dolor de lo vivido. La voz de la víctima es un silencio parlante (intermitente) que re-crea la memoria. Justamente, la autora ha insistido en la necesidad de reparar en el silencio que habita la palabra que pudo ser articulada para el testimonio. Aquella palabra-voz condensa la posibilidad e imposibilidad de dar cuenta del dolor, puesto que buscar su reposición exacta es “perder la viscosidad del horror en el acto de nombrarlo” (2010: 28). Y más adelante agrega: “la densidad de lo vivido (...) es aquel sustrato espeso que sólo puede constituirse en la creación permanente y siempre voluble del acto de discurso, y que únicamente tiene lugar en aquellos instantes en los que, precisamente, la vivencia es desplazada del centro verbal (...)” (Ídem: 36).

<sup>322</sup> De hecho, la escena 1 contiene el desgarrador testimonio de un padre que ha perdido a su hijita en forma de canto cuyo texto está en quechua y no tiene traducción directa. Mas adelante, en referencia a otro bebé muerto por el derrumbe de la casa en la que dormía, el testimonio clausurará con una canción de cuna.

<sup>323</sup> Si los responsables militares y civiles de alto rango y sus subalternos participaron del robo, contrabando, acoso y abuso a los damnificados, el poder judicial proveyó coartadas legales y dilató los procesos de investigación: “La corrupción es uno de los males más graves que afectan al país, invade como un pulpo todos los estamentos del estado, desde los partidos políticos a los cargos públicos, desde el poder legislativo, al ejecutivo al judicial. Solo una **prensa activa y responsable**, que investigue, siga e informe constantemente sobre lo que ocurre y deja de ocurrir ayudará a los que, dentro de los diferentes poderes del estado, combaten su cotidiana y silenciosa batalla contra los deshonestos y corruptos (2004b: 5). Según Brie investigó, en los juicios que se iniciaron contra los responsables corruptos una constante es: “(...) el modo en que el poder judicial obstaculiza a la justicia con retardos y haciendo dormir los expedientes. Lo mismo vale para el Congreso (...) Los mecanismo de autocontrol y castigo que tiene nuestra democracia, están entorpecidos por una mafia enquistada en las instituciones y los poderes, que impide el castigo y el ejercicio de la justicia” (2004b: 13). Por otra parte, tampoco es casual que: “los pobladores organizados en campamentos, con sus responsables, no lograban tener acceso a información, porque no tenían ninguna figura legal que los amparara, que les diera derechos. Este es uno de los errores más grandes en el modo en que se organiza en Bolivia la respuesta a las catástrofes. La víctimas quedan excluidas de posibilidades de organización y planificación (...) La experiencia del 98 debería servir para cambiar el modo organizativo frente a los desastres” (2004b: 18).

es denunciada como “encubrimiento” de la tragedia y la corrupción posterior: parafraseando a Susan Sontag (2005), la posesión del rostro/voz (del Otro), el poder de disponer sobre él, desatiende el sentido de precariedad de la Vida en una suerte de desrealización mediática del dolor, que lleva finalmente a la insensibilidad. La escena 1, por ejemplo, termina justamente con “la palabra en la boca” del sobreviviente literalmente abandonado por un periodista que, minutos antes, micrófono en mano (mediación tecnológica) le había pedido contara lo sucedido: “Otra cosa quisiera... si pudieran ayudarme a quitar escombros... señor periodista...”.<sup>324</sup> En la escena 5 titulada “El día siguiente” el periodista entra a escena y reporta a dos campesinos que entre abortos y trastornados, prácticamente no contestan a ninguna de sus preguntas, aunque él no nota absolutamente nada.

Bajo el intento por articular otras formas de representación del testimonio Brie priorizó su durabilidad: “esos testimonios, sintetizados, fragmentados, montados, *clamaban* por un espacio y un tiempo de exposición. No pude cortar más, hubiera sido una violencia hacia las personas que abrieron su intimidad y recordaron, una vez más, y con inmenso dolor la tragedia sufrida” (Brie, 2004: 48).<sup>325</sup> La reposición-exposición del testimonio en la escena se desencadena a partir de una triple mediación que no se disfraza o escamotea: es *poiética* (trama y discurso épico-lírico<sup>326</sup>), representacional (delegación de la voz/narración del testigo a un actor) y lingüística (traducción de algunos testimonios del quechua al español). Justamente, la obra se cuida de no proyectar en el espectador una cómoda y fácil coincidencia/transparencia/superposición comunicativa-expresiva entre el testigo “real” y su vicario (actor), y entre éste último y el público. Por el contrario, resalta los encuadres de enunciación-información, asume su paradójica naturaleza poético-testimonial, o en palabras de Patrick Dove (2005) la puesta en juego de un “lenguaje negociado”. De ahí la esporádica presencia explícita del actor-relator que articula/enlaza los testimonios de las víctimas al ofrecer o ampliar información dada por el relato de los testigos, o que contextualiza su proceso de producción.

Con todo es necesario aclarar que, si bien es insoslayable la búsqueda de concientización y solidaridad sobre hechos aberrantes e injusticias que se intenta llevar

---

<sup>324</sup> Este gesto de abandonar al testigo en escena mientras refería lo sucedido se repite después con la figura del médico.

<sup>325</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>326</sup> La forma métrica de los textos, sin rima, es de siete u ocho sílabas, lo que les da coloratura y ritmo: “Los actores pueden así apoyarse en las estrofas, para crear en el oído de los espectadores una especie de sabor rítmico y, si la expresión es pertinente, poético” (Brie, 2004: 47).

adelante como forma de denuncia política y respuesta al trauma, la presencia nuclear del testimonio señala también la tensión “(...) entre la urgencia de *hacer escuchar* y la responsabilidad de respetar la dignidad del otro, lo que frecuentemente requiere límites al deseo de revelar (...) construye un lenguaje negociado (...)” (Dove, 2005: 145). Desidealizar el vínculo testimoniante—intelectual (TA) permite tener en cuenta ese limen conflictivo donde la representación de la experiencia del Otro se desarrolla a partir de lógicas, convenciones y lenguajes que elige quien escucha y transcribe ese relato, es decir el artista, bajo una operación de lectura, interpretación y apropiación. Ese *lenguaje negociado* es sin duda, difícil, pues si bien es el núcleo de un “proyecto social de escucha” (Yúdice, 1992) y “(...) dramatiza la necesidad de intervenir en situaciones en que existe la violencia [también se corre] el riesgo de que cualquier intervención produzca su propia violencia” (Dove, 2005: 146).

Mediación de mediaciones, de la vivencia a la palabra oral, de la voz a la transcripción, de la grafía a la *poiesis* y luego a la escena: ¿cuánto queda de la experiencia, de la voz del testigo, quien de por sí es ya un “resto sobreviviente”? La intervención de Brie y el grupo no sólo incluyó darle re-presentación a la voz del Otro (*hablar por delegación de...*) sino haber reorganizado y ordenado lo “dicho-oído-trascripto”. Incluso implicó el traducirlo cuando estaba en quechua, como en la escena 2 “El terremoto en las comunidades”, en cuyo quinto cuadro un campesino cuenta la muerte de una hija en sus brazos. Testimonio desgarrador, la manera de ponerlo en escena fue a partir del rodeo lingüístico y el canto: el cuadro abre con una explicación del actor sobre las condiciones de producción del relato, que luego es narrado en tercera persona:

**Actor:** Entrevistamos a los campesinos para hacer esta obra, un señor contó lo que había sucedido esa noche, y a medida que contaba era como si estuviese cargando (...) (Brie, 2004: 12).

Seguidamente el testimonio es interpretado en su lengua original (quechua) por Gonzalo Callejas (sin traducción directa) y cierra con la canción de cuna en quechua “Paskanantintin” interpretada por Luzmila Carpio. Muchas voces que bordean ese lugar imposible de ocupar: el del sobreviviente.<sup>327</sup>

---

<sup>327</sup> En torno a los pasajes, mediaciones y fluctuaciones de la traducción, Betina Campuzano advierte: “La traducción evidencia la heterogeneidad y la conflictividad presentes en el testimonio, manifiesta la negada intervención del letrado. Cuando hablamos de *traducción*, hacemos referencia a los mecanismos por los cuales el intelectual realiza el pasaje de los textos orales pertenecientes a los testimoniados, quienes además pueden ser monolingües, al ámbito de la escritura y, de ser necesario, al de otras lenguas de la cultura dominante” (Campuzano, 2007: 132).

A nivel textual, los discursos testimoniales resultantes no son homogéneos. Volviendo a la advertencia de Fibla que destacamos anteriormente en torno a cómo los paratextos (prólogos, epílogos y declaraciones) que enmarcan la voz testimonial buscan restaurar su referencialidad y a la vez aclaran su construcción, señalemos un fragmento de la “Nota al texto”:

El texto de la obra proviene de una fuente colectiva; es el resultado de un largo trabajo de síntesis, montaje y edición de los centenares de testimonios que recogimos (...) Tuve que unir y seleccionar los testimonios, reescribirlos, adaptarlos. No hay ninguna frase escrita que no tenga su equivalente, su origen, en alguno de los relatos (...) Traté, en todos los casos de respetar el espíritu de los testimonios, de no traicionarlos. La forma métrica (...) la adopté para dar color a las frases y tender el lenguaje hacia un polo diferente al de su mero contenido de relato, testimonio o denuncia (Brie, 2004: 47).<sup>328</sup>

Buena parte de los elementos semánticos que atraviesan toda la obra, en especial la cuestión de la solicitud del testimonio y la garantía de una escucha respetuosa, aparecen en la primera escena titulada “No nos pregunte más”. Con los actores inmóviles “como en una foto”, según indica la didascalia, el primer testigo dice:

**Hombre:** no nos pregunte más... no queremos acordarnos. Ya sacó sus buenas fotos. Ya hizo su reportaje. ¿Para qué seguir hablando? (...) Deje que vaya olvidando. Los muertos están debajo, nosotros estamos arriba, queremos seguir respirando. No se vive de recuerdos, hay que barrer las tristezas (...) El terremoto... ¿Quiere saber cómo fue? ¿Está seguro? ¿Está seguro?... (Brie 2004: 9)

Articulando relato, canto y una abrumadora configuración sonora que semeja el terremoto, esta escena se nutre de varias tensiones: entre el recuerdo de un momento traumático y su olvido para seguir adelante; entre la rememoración de los ausentes y el dolor de los vivos; entre el recuerdo de los abusos y la necesidad (siempre postergada) de Justicia.<sup>329</sup> Hacer memoria del temblor abarca, integralmente, hacer presente la pérdida de vidas y también la indignación ante el robo; lidiar con el “abajo” de los muertos/enterrados vivos y el arriba de los vivos que sin embargo “respiran con dificultad”:

**Hombre:** ¿Sabe, sólo una cosa me roe. Los que debían protegernos se burlaron de nosotros. De eso no puedo olvidarme. Hasta muletas robaron... ¿Por qué... puede decirme por qué?

---

<sup>328</sup> El único texto que no fue creado (pero sí sintetizado) por Brie es el de Michiel Verweij. A ese escrito sólo se le dio una estructura rítmica.

<sup>329</sup> A contrapelo de su nombre “Defensa Civil” fue la entidad que generó la mayor parte de casos de corrupción. En el documento que acompaña el programa de mano se enumeran y detallan los casos y responsables específicos de corrupción: estafa en el apuntalamiento de casas, estafa de las volquetas, robo de las donaciones de Alemania, Antofagasta, República Popular China, desvío de fondos de donación japonesa, robo (de ropa usada, medicamentos, frazadas, muletas, cemento, generadores de energía eléctrica, alimentos, carpas, colchonetas y zapatos), facturas falsas, viáticos en exceso, falta de descargo de viáticos, compra del avión Beechcraft con recursos del terremoto, sobrepagos, contrabando, pésima reconstrucción de las viviendas y pueblos afectados, reconstrucción de zonas rurales sin criterio, sobrepagos en el pago de personal incompetente, robos de ataúdes, abusos de autoridad de todo tipo, acosos sexuales, acaparamiento de donaciones por parte de los pobladores, campañas políticas haciendo “uso” del dolor y la necesidad de los afectados, entre otros.



¿Qué les hicimos nosotros? Si los habíamos votado en las últimas elecciones... “honorables...honorables”... Guay si uno de ellos se me cruza. Guay si lo encuentro solito, sin gorilas desarmado... El corazón voy a comerle a mordiscos lo deshago (Ídem).

La escena 2 “El terremoto en las comunidades” cuenta con varios cuadros (unidades) testimoniales. Es muy interesante notar la interacción diferenciada que en cada caso se da entre el relato, las acciones físicas y la sonoridad de la escena. En el cuadro uno se ve a una actriz girar, arrojarse al suelo y “ser movida” por los siervos, mientras otros actores al fondo del espacio baten sus ponchos generando “golpes de viento”; mientras en el cuadro dos otro actor narra su testimonio inmóvil con el sonido ensordecedor de un bombo cubierto de polvo que enérgicamente percute uno de sus compañeros. El cuadro tres por su parte logra un enorme dinamismo sonoro al plagarse de onomatopeyas y cambios de registro vocal, en la voz de un solo actor; y en el seis, tanto para completar la descripción de un campesino sobre la muerte infantil a causa del sismo, como para coronar un breve análisis ecológico que la figura metateatral del “actor” hiciera sobre los desastres naturales provocados por la mano del hombre, hace su aparición en *off* una de las escasas intervenciones sonoras grabadas de la obra. Se trata de una marcha fúnebre que funciona como *leit motiv*, titulada “Balada de Caballería por el Terremoto de Sipe Sipe”. Su inclusión no es nada ingenua dado que, compuesta tras el sismo del 23 de julio de 1909 en Sipe Sipe por el músico Daniel Albornoz, fue reutilizada durante los años de la contienda de la Guerra del Chaco como melodía fúnebre: esta balada afligida trae a la memoria de los bolivianos dos tragedias altamente significativas, una natural y otra política (justamente los dos sentidos que la obra trata de enlazar para explicar la catástrofe del terremoto de 1998).

La escena 3 comprende el testimonio completo del holandés Michiel Verweij, el cual es el más extenso de todos los que aparecen en la obra. Dado que es el único relato sobre alguien que estuvo enterrado vivo varias horas y fue rescatado, es obvio que el elemento sobresaliente con el que trabaja la puesta en este caso sea la tierra y el polvo, que progresivamente irán cubriendo buena parte del espacio y que el mismo actor que interpreta a Michiel, expulse de su boca repetidas veces. Pero además será con ese mismo polvo con que se materialice-desmaterialice la figura de sus hijas: una rústica silueta femenina se desvanece por completo al tumbar la mesa sobre la que estaba

esbozada, para dar cuenta de la muerte de las niñas al ser aplastadas por la casa en que vivían.<sup>330</sup>

Por último, por su potencia y aglutinación semántica, destaquemos la escena final “Las palabras” correspondiente al acto II. Mientras el espacio se va cubriendo de polvo y los actores retornan a las posiciones de inmovilidad del primer cuadro, “como en una foto”, un habitante dice:

**Habitante:** Nos cansamos de hablar, de denunciar abusos. Aquí llega todo el mundo. Psicólogos, historiadores, turistas del terremoto, curiosos y comerciantes (...) Llegan también artistas. Quieren hacer una obra, una canción, un relato. Cuenten la verdad, pedimos. *Nosotros existimos sólo en sus testimonios*. No mientan también ustedes. Digan la verdad (...) Yo tengo un sueño, señor. Me despierto por la noche y a mi lado están sentados mi padre, mi hermana, mi hijo. Murieron en el temblor. Quieren decirme algo, pero no logran hablar. Yo les pregunto: ¿Qué quieren? Y no me responden nada. Entonces cierro los ojos. *Tal vez si dejo de verlos podré escucharlos al menos*. Cierro los ojos a ver si así me hablan los muertos... Pero nada, pero nada.<sup>331</sup>

Mientras tanto las figuras de las fotos van intentando hablar, mas de sus bocas sólo sale polvo, mientras se oye la música de funeral. El “drama” del testimonio encuentra en este parlamento una síntesis conceptual, ética y poética formidable. Por un lado aparece el problema de la incapacidad social de oír el reclamo de los damnificados, base sobre la que se apoya cualquier instancia de enunciación testimonial. También se da cuenta del comercio y la banalización del dolor, la “moda” mediática y fugaz de una tragedia, el aprovechamiento inmoral del desastre a costa del mal ajeno, la distorsión y la mentira. Y por último el reclamo a los artistas, a los intelectuales en términos amplios: la paradoja del testigo subalterno es justamente que su aparición en la “escena pública” se hace por mediación de la “escena artística”, simbólica, donde se entrelaza, justamente, la responsabilidad cívica y artística, reconociendo la imposibilidad de la reposición completa de lo que ha sido. Aquellos que están muertos no pueden más que balbucear el polvo, y ni siquiera en sueños pueden ser oídos.

Con todo y pese a todo, la tarea por el testimonio y el compromiso responsable con estos sectores resulta insoslayable, tal como lo señala la conmovedora contratapa del programa de mano, que reproduce una carta que varias comunidades organizadas bajo el Sindicato Agrario de Loma Larga (Cochabamba) *escribieron de puño y letra* a TA en octubre de 2003: “Senores Triatros de los Andes. Premeramente nos saludamos a ostedes. Pideiendo y solecitamos por favor nos colavoren para las famelias afitadas esta comonedad Loma Larga y necesedades: carpas a cada famelias 28 por que segue el

---

<sup>330</sup> Adviértase que el primer cuadro de la escena siguiente “Cuánto dura un temblor” se repone, en boca de uno de los rescatistas, cómo lograron sacar de su casa al holandés y su esposa.

<sup>331</sup> El subrayado es nuestro.

muviando la tierra (...) y segunda, atajados panel solar. Y luego saludamos y agradecemos a ostedes” (firmas de las autoridades).<sup>332</sup> Peso documental, valor referencial, indicador de un vínculo, esta carta sella la obra que analizamos no sólo como documento sino como testimonio en sí mismo, y retrospectivamente refuerza el sentido histórico del universo oralista propuesto por la diégesis en cada uno de sus sistemas de sentido.<sup>333</sup>

Es porque se muestra como construcción estética y ética responsable, porque le hace lugar a la palabra, el canto y el silencio, que *En un sol amarillo* puede disputar *el saber de nuevo* al discurso del mercado massmediático que, en su producción seriada de discursos, estandariza mensajes, prioriza sólo la novedad, homogeneiza y vacía la información, y desfigura la experiencia vivida en experiencia simulada. La pieza busca abrir(se como) un ámbito de audición público, un microescenario político que, evidenciando su constitución como mediador simbólico, promueve el desengaño e interrumpe la desinformación para amplificar las voces de las víctimas. El circuito elíptico de la *anamnesis ejemplar* que propone la obra se pone en funcionamiento con la representación estructurante de *cierta voz* en situación de compartir su experiencia: el teatro como arquitectura paradójica, presentifica la voz del sobreviviente mediatizada por procedimientos estéticos en un marco de solicitud, un ámbito que no es legal/institucional pero que abona a la Justicia, apoyándose en y buscando expandir la capacidad social de escucha y discusión de lo narrado en el marco de una trama social compartida: “Sólo a través de la restitución de los derechos fundamentales (eliminación de la miseria, justicia, transparencia) nuestra democracia dejará de ser una burla y podrá llamarse, sin sarcasmo, democracia” (Brie, 2004: 8).

---

<sup>332</sup> Trascibimos tal cual figura en la carta reproducida. Nótese la heterogeneidad discursiva que imbrica un registro oral y un dispositivo escrito.

<sup>333</sup> La carta está en sintonía con dos inscripciones que se observan en dos escenas sobre la mesa colgante a la manera de rayados públicos (escritura “oral” popular). Las mismas “dicen”: “lo malo de Dios es que vive en las nubes” y “no existe la democracia donde reina la miseria”.

### 3.2 *En torno a la representación de la violencia: el ojo responsable y las (des)figuraciones (im)potentes*

¿Cómo *imaginar* y construir una Nación de Naciones como Bolivia, eludiendo — obturando visualmente— el drama de la violencia política? ¿Cuál es la manera de volverse responsable —desde y con las imágenes— por una Historia que se sostiene a partir de la vulneración de los DD. HH. y la negación de la Vida, ejercidas por el Estado y parte de la sociedad civil? ¿Cómo dar cuenta de “lo que queda”, el despojo tras el ejercicio de la *fuerza*, sin caer en el exhibicionismo y el entumecimiento? Parafraseando a Susan Sontag: ¿qué implica protestar por el sufrimiento, a diferencia de reconocerlo? Si “(...) el verdadero problema ético que plantea la violencia no es el problema del recurso a la violencia, el problema de la entrada en la violencia —pues “en la violencia se está”, querámoslo o no—, sino el de cómo salir de la violencia” (Muguerza, 2003: 14): ¿es posible condenar aquella que es usada para recuperar la condición de hombres libres de dominación, o lograr la participación y recreación social? ¿Cómo ir des-haciéndonos de la violencia que nos constituye? ¿En qué medida y cómo contribuye la belleza, la cultura, lo simbólico a ese itinerario? Siguiendo a Javier Muguerza la salida de la violencia parece ser una tarea *pese a todo* —como las imágenes, que nos miran, pese a todo—, aún cuando se está siempre un paso más acá de su consecución completa: habiendo asumido el hecho de que no es posible “zafarse”, rehuir o sustraerse de la violencia que impregna al mundo y nos impregna, se trata de un horizonte hacia el cual tender. Más aún, creemos que en ciertas producciones de la cultura hay una vía original, sinuosa de re-politización de la sensibilidad, un laboratorio de experiencias donde es posible vigorizar el respeto y el cuidado de la Vida y el dolor de los demás reivindicando la dignidad humana.

Todos somos vulnerables al dolor, la ley de la necesidad, la materialidad: todos estamos expuestos a la *fuerza*. Como señalara Judith Butler: “El cuerpo implica mortalidad, vulnerabilidad, agencia (*agency*): la piel y la carne nos exponen a la mirada de otros, pero también al tacto y a la violencia (...) El cuerpo tiene su dimensión invariablemente pública (...) mi cuerpo me relaciona con otros a quienes yo no escogí para tener proximidad” (Butler, 2006: 86). Éste es uno de los rasgos de la condición humana: por la *fuerza* un hombre puede quedar sujetado a la voluntad de Otro y la vida puede serle quitada siendo ésta la máxima expresión de su vulnerabilidad —fenómeno que aumenta en condiciones sociales y políticas donde la violencia es parte del orden cotidiano y las estrategias de autodefensa y protección son menoscabadas, tal como en

el caso de los sectores subalternos bolivianos—. Por la *fuerza*, además, el hombre se vuelve cosa: no sólo la víctima o el derrotado, sino también quien resulta vencedor o triunfador que “en su furia, se transforma *en* su víctima o en su instrumento” (Chiaramonte, 2006: 84). En el uso de la *fuerza* entonces, en la puesta-apuesta y propuesta de sus límites se despliega el tipo de universo socio-simbólico que se construye y con el que se interactúa: se juega, ni más ni menos qué cuenta como humano, base sobre la que se piensa el orden de lo posible y lo imposible.<sup>334</sup>

Tras la estela de Hannah Arendt y Emmanuel Levinás, en su ensayo *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* la filósofa Judith Butler nos sumerge en la dramática pregunta de qué vida es considerada vivible y qué muerte lamentable, confrontándonos con un problema fundamental para nuestro trabajo: qué queda fuera del campo de lo visible, lo públicamente reconocido, cuáles son los gestos de nominación y des-nominación que hacen posible, legal y legible determinadas formas de violencia. Las prácticas represivas, la exclusión social y la segregación que cuestionan las obras que nos ocupan en este apartado conducen tanto a la re-visibility de sujetos sociales subalternizados cuya muerte pareciera ser “no-lamentable”, como a la reflexión incisiva en tono a la supuesta “igualdad” de derechos.<sup>335</sup> Se problematizan tanto prácticas violentas, como los regímenes de humanidad, de política, y escópico (como relativo a la mirada cultural y política) que las visibiliza-invisibiliza, que les hace legítimamente posibles. Por eso la condena a la

---

<sup>334</sup> En el capítulo IX de *Los orígenes del totalitarismo* Hannah Arendt reflexiona sobre la ausencia de protección a la que se ve sujeta una persona cuando no se la considera ciudadana de un Estado soberano (des-aplicación de normas y derechos): ello implica la pérdida de derechos inalienables, una ilegalidad sin garantías, ni representatividad alguna. La filósofa alemana subraya cómo en este caso la garantía de los DD.HH. descansa en la equivalencia DD.HH. = derechos del pueblo, en el marco de una Nación-Estado. Sin embargo: “El factor decisivo es que estos derechos y la dignidad humana que confieren (...) son independientes de la pluralidad humana y han de seguir siendo válidos aunque el correspondiente ser humano sea expulsado de la comunidad humana (...) El derecho a tener derechos o el derecho de cada individuo a pertenecer a la humanidad tendría que ser garantizado por la misma Humanidad” (1998: 248-249). Tanto en las películas como en las obras teatrales se denuncia que, ya sea el Estado como ciertos sectores de la sociedad blanca-mestiza, despojan de derechos y dignidad humana a la vida de los campesinos, indígenas y sectores populares urbanos. El sentido de impugnación del orden dado que portan las producciones culturales de ambos colectivos, insiste en el derecho a tener derechos, el derecho a una vida digna donde la felicidad no se escamotee: una vida que siempre cuente como humana.

<sup>335</sup> Tal como agudamente sostuvo Arendt: “La igualdad, no nos es otorgada, sino que es el resultado de la organización humana, en tanto que resulta guiada por el principio de la justicia. No nacemos iguales. Llegamos a ser iguales como miembros de un grupo por la fuerza de nuestra decisión de concedernos mutuamente derechos iguales (...) La paradoja implicada en la pérdida de los DD.HH. es que semejante pérdida coincide con el instante en el que una persona se convierte en un ser humano en general —sin una profesión, sin una nacionalidad, sin una opinión, sin un hecho por el que identificarse y especificarse— y diferente en general, representando exclusivamente su propia individualidad absolutamente única, que, privada de la expresión dentro de un mundo común y de acción sobre éste, pierde todo su significado”. (1998: 251). La distribución diferencial del dolor hace que esa vida que pierde significado, que pierde sentido, quede muda y deje de ser considerada como humana.

violencia va en paralelo a historiar su ocurrencia, revisar el tipo de mundo que la permite y detectar la clase de respuesta responsable (*responder a...responder con...*) que se solicita, y sobre todo en relación a quien: ¿por qué Otro debo (o no) responder éticamente?

Retomando en este punto a Levinás, Butler sostiene que la responsabilidad por el Otro se apoya en la conciencia de la precariedad de la Vida, que cuenta en el rostro — condición de humanización— con su máxima expresión. Lejos de polaridades dicotómicas —“pacifismo vs. violencia”— esa responsabilidad es *aporética*, en tensión entre el temor a sufrir y a ejercer la violencia, es decir, entre el temor de que la propia fragilidad sea vulnerada y vulnerar la de la vida del Otro: “La proximidad del rostro es el modo de responsabilidad más básico (...) es el otro antes de la muerte, mirando a través de la muerte y manifestándola (...) es el otro pidiéndome que no lo deje morir solo (...) Exponerme a la vulnerabilidad del rostro [significa] no pondrás en peligro la vida del otro” (Levinás en Butler, 2006: 166-167).<sup>336</sup> *Responsabilidad* supone entonces, proximidad y compañía hacia aquello que expone la muerte, es la composición de una mirada (un *ojo*) que “soporta”, sostiene, ampara la precariedad de la Vida y la preserva de ser subsumida o diluida en una forma visual que niegue, simplifique o estereotipe el sufrimiento acaecido. Justamente, en el rostro se evidencia la dificultad de la representación, aprehensión o captura completa del dolor humano: el rostro exhibe la imposibilidad de admitir formulaciones lingüísticas o visuales automáticas. Una producción cultural puede re-figurar la humanidad humillada, desfigurada, en pos de recobrar el sentido de indignación responsable por el Otro, en la medida en que asume la precariedad e incompletud, el parpadeo (o el balbuceo) de la representación de la violencia que ofrece. Siguiendo la línea de Butler sostenemos que:

(...) para que la representación exprese entonces lo humano no sólo debe fracasar, sino que debe *mostrar* su fracaso. Hay algo irrepresentable que sin embargo tratamos de representar, y esta paradoja debe quedar retenida en la representación (...)  
La realidad no es transmitida por lo que representa la imagen, sino por medio del desafío que la realidad constituye para la representación (2006: 180, 182).<sup>337</sup>

---

<sup>336</sup> La libertad entonces radicaría en la “difícil tarea de exponerse ante el Otro, con su inquietante alteridad (y nuestra correspondiente fragilidad), sin dejarse confundir por el miedo y la amenaza. Invertir el orden: dejar que me interpele hostilmente el otro para brindarle hospitalidad y no permitir que se vuelva víctima de esta anestesiada existencia en el “orden” social” (Rabinovich, 2003: 68). Para Rabinovich, hostil deriva de hostis, en tanto extranjero: dejar que el otro como extranjero me interpele.

<sup>337</sup> En concordancia con la propuesta de Butler, añadamos que: “Toda violencia nos confronta con un esfuerzo de traducción (...) La traducción, desplegándose en la sobrevivencia de la obra, será buena toda vez que pueda manifestar lo que una obra tiene de *intraducible*, además de lo que en ella hay de *transmisible*” (Stegmayer y Cuesta, 2012: 6).

Según vimos anteriormente, la “lectura en reversa” que constituyen los Estudios Subalternos se sustenta en la atención hacia los lugares de la subalternidad (sus posicionalidades en el campo de poder): constituídos como “afuera”, como regiones *no habitables*, son ese límite epistemológico “donde la historia deja de ser tematizada como acontecimiento (lugar de las épicas desarrollistas agenciadas por los ciudadanos, la modernización y el Estado hegemónico) y empieza a ser *ontos*: “ser” y “estar” como lugares filosóficos, lugares culturales” (Rodríguez, 1998:S/D). Precisamente, resituando el *ojo* sobre ese limen subalterno y *figurando responsablemente* el dolor a través de *zonas de inquietud* las obras vuelven “perceptible aquello que queda por fuera de un campo determinado de visión” (Stegmayer y Cuesta, 2012: 7), dan a ver lo que perturba la narración dominante y su memoria hegemónica abriendo un territorio de riesgo. Lo hacen por medio de una *poiesis* que se reconoce insuficiente, que retiene en la misma representación la conciencia de que incluso dando a ver esos cuerpos inquietantes, frágiles, hay “algo” inabordable, intraducible, que apenas logra ser intuido. En esos espacios de dolor o *zonas de inquietud* que el *ojo* figura a sabiendas de su (im)potencia: “los sujetos que los habitan devienen figuras de malestar (...) pone[n] en cuestión radical la ficción de soberanía del Estado Nación. En esos espacios, el ciudadano es un no-ciudadano, el hombre es un no-hombre (...) identidad forzada. Allí el espacio y el cuerpo son “inhabitables” ” (Bárcena y Mèlich, 2003: 195).

Decimos entonces que es en la práctica de configurar un *ojo responsable*, en el ejercicio insistente y frágil, necesario e inconcluso por modelar una mirada atenta al dolor que repare en las expresiones de la *fuerza* y los cuerpos violentados (sistemáticamente encubiertos y/o soslayados), donde radica una posibilidad para recuperar la capacidad humana de ser afectado. Aporética, la representación de las *zonas de inquietud* —o la exposición de (des)figuraciones (im)potentes—, funciona como usina de impulsos para respetar y garantizar la Vida. El lenguaje poético que *da a ver* el dolor y la ruina del Otro se vuelve responsable en la medida en que re-politiza la sensibilidad y provoca su descentramiento al simbolizar “algo” del orden de lo traumático y compartir “una brizna” de la experiencia del sufrimiento y la muerte. La iluminación y reconocimiento de un estado de carencia o desajuste ético va junto a su impugnación: hay una revuelta contra esa situación de crueldad, un hacerse compañía —*próximo a, prójimo de*— y compadecerse —*padecer con... apasionarse con...—*.

- *Del pequeño alumbramiento del ojo responsable... o Revolución*

Germen de un proceso, *Revolución* señala la raíz inaugural respecto no sólo de la producción posterior de Ukamau sino de un nuevo momento para el desarrollo del cine boliviano. Un chispazo originario cargado de entusiasmo por el cine y de indignación política; la fundación-fundamento de lo que será una larga y fecunda trayectoria de producción cultural, pero hecha en la clandestinidad, en pequeño formato y “con retazos”. El historiador boliviano Carlos Mesa ha señalado al respecto:

*Revolución* es el comienzo de una nueva estética que integra a Bolivia en esa perspectiva latinoamericana del cine, apoyada en la realidad y en la conciencia aguda de cambio que debe partir del pueblo. La capacidad mostrada en base a un lenguaje puramente visual, superando un viejo vicio del documental boliviano habitualmente sobrematizado por el texto en off, y la fuerza del movimiento de cambio que hace vislumbrar ya la antinomia opresor-oprimido, nos permite hablar de un nuevo cine pensado en la dimensión que ofrece como lenguaje y que debe ser testimonio y vehículo para la crítica y problematización del espectador (Mesa, 1979: 39).

Es usual que, retrospectivamente, abordando el primer trabajo de un grupo/realizador se identifiquen referencias, influencias o inspiraciones externas como claves de lectura e interpretación. Aunque mucho se ha hablado de *Revolución* como el “pequeño *Potemkin*” —en alusión a la influencia del cine mudo soviético y la antológica película *El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925)—, la investigadora Sofía Kenny destaca que Sanjinés no conocía al maestro ruso y que en el cortometraje que nos ocupa resultaría más palpable la “herencia neorrealista”. Por el contrario David Wood sostiene que aquí es posible apreciar —a través de la manipulación espacio-temporal— la influencia de las vanguardias europeas (sobre todo la línea soviética) y las “sugerencias brechtianas y benjaminianas” (2010: 53), que dan forma a un estilo cuyo objetivo es obtener del espectador una actitud analítica: “(...) los espectadores de Sanjinés deben volverse agentes conscientes y comprometidos de la liberación. No deben atestiguar la revolución sino a través de la labor intelectual alentada por el montaje, *sentir* la noción abstracta de revolución ‘en una libre acumulación de material asociativo’ ” (Wood, 2010: 54). Aunque coincidimos con Kenny en la originalidad de *Revolución* —tanto en términos estilísticos como veremos a continuación, como en lo que hace a las formas de producción que ya describimos—, consideramos que no posible desdeñar su intencionalidad didáctica y de concientización política, cuyo énfasis respondería a ecos brechtianos, tal como indicada Wood.

Sin una estructura argumental convencional, el cortometraje se estructura en tres secuencias y cuenta con varios fundidos a negro como recurso de división de unidades de sentido. La primera se desarrolla “dentro” de las *zonas de inquietud*, ya en lo que



concierno a la mostración de cuerpos y rostros empobrecidos y marginados, como a la visibilización de los espacios físicos que les caracterizan; la segunda plantea un movimiento de agitación y revuelta de los sectores populares, la represión militar, el encarcelamiento y asesinato de luchadores; y la tercera describe la movilización armada contra un orden opresor y asesino. La música de la banda sonora y los ruidos enfatizan, subrayan, expanden el efecto dramático de la imagen: están a su servicio, justamente, en un trabajo en el que la palabra está ausente por completo.

Con un montaje pausado y el acompañamiento en *over* de Atahualpa Yupanqui (quien interpreta “Triste N° 5” en do menor (Córdoba) de Julián Aguirre)<sup>338</sup>, el primer segmento se inicia con la descripción de las condiciones de vida de ancianos y niños que viven entre edificios derrumbados y restos de basura.<sup>339</sup> Las acciones registradas documentalmente responden a la sobrevivencia (buscar algo para comer o vestirse, mendigar) y son representativas de un ritmo que se presume cíclico y repetitivo. Los planos generales permiten la contextualización de este drama invisibilizado tras los muros de cualquier baldío o bajo enormes fardos cargados a tracción humana por las calles de la ciudad. Sin embargo, gracias a una buena profundidad de campo y el uso del teleobjetivo Sanjinés “aproxima el *ojo responsable*” a estos hombres, mujeres y niños, logrando la captación de rasgos y detalles sin intervenir en la realidad: de un plano general que les toma siendo casi “expulsados” de los huecos negros que les sirven de reparo para dormir/vivir (sean estos bajo tierra, como madrigueras, o en los vaciados de algunas paredes que ofician de cuevas), el montaje va pasando a detalles en pies, manos y rostros que metonímicamente figurarán su corporalidad. El tránsito “de la generalidad a la especificidad” hace posible una construcción visual más aguda del dolor y la exclusión de estos sujetos des-figurados, que son mostrados por vez primera en el cine boliviano: aparecen aún en la des-delimitación de sus cuerpos confundidos con restos de basura y escombros. Paradójicamente, a mayor intensificación de la desfiguración de sus cuerpos, mayor capacidad de visión sobre ellos se tiene: la insistente mostración de cuerpos y rostros humillados y miserables apunta no a la configuración de la imagen un “pueblo mártir sin más”, sino a la búsqueda de concientización punzante a partir de esas *zonas de inquietud*, no vistas por el cine local de la época. El diálogo recurrente entre los plano detalle de los pies descalzos y los primeros planos de los rostros, configura un

---

<sup>338</sup> Presente en el disco de Yupanqui “Canto y Guitarra” (1960).

<sup>339</sup> Podemos suponer que el uso de la música de Yupanqui esté dado a partir de los frecuentes encuentros que Sanjinés mantuvo con montajistas y directores argentinos en los laboratorios Alex (Argentina)—todo un espacio de aprendizaje, formación, intercambio y préstamos— donde fue procesada *Revolución*.

motivo visual bifronte con el que se subraya tanto las identidades humanas atravesadas por el despojo y la exclusión, como la fuerza resistente a seguir viviendo aún en condiciones inhumanas: la inquietud que provocan estos planos está no sólo en la visibilización del sufrimiento, sino en la capacidad de sobrevivencia. La figuración de la humanidad avasallada a través de ese motivo, es un gesto de responsabilidad aporética que, a su vez, interpela al espectador a hacer lo propio.

Esta primera secuencia finaliza con un segmento dedicado a la infancia: luego del paneo por el taller de confección de féretros, y la sucesión de primeros planos de rostros de niños, la cámara enfoca a dos hombres que cargan con un pequeño ataúd. Sin duda una de las obsesiones morfo-temáticas que el GU aborda en toda su filmografía,<sup>340</sup> la muerte infantil es la metáfora del futuro de las mayorías populares, con las que la Revolución parece tener algunas cuentas pendientes. Un fundido a negro marca el pasaje a la siguiente secuencia dedicada a la reflexión sobre la movilización popular y sus consecuencias: justamente es por el estado indignante en que vive buena parte de los sectores populares, por un futuro que está siendo interrumpido mucho antes de comenzar a desarrollarse, que la lucha es necesaria y urgente.

Creemos que la recreación simbólica de la Revolución de 1952 es el pretexto para el desarrollo sintético del concepto “revolución” en tanto horizonte de lucha, de cambio radical de un orden dolorosamente insoportable, “inhabitable”. Frente a la inhumanidad de la indigencia y depauperización antes descritas, la representación del trastocamiento de esa realidad no puede ser sino dinámica a través de un montaje rítmico. La segunda secuencia abre con la imagen del líder arengando a la lucha, mientras se oye el murmullo y los aplausos de la multitud reunida, y se muestra a los obreros en primeros planos y planos medios. Aparece entonces una música muy diferente a la anteriormente oída: si en la primera secuencia se prioriza la melodía y la cadencia, aquí aparece el ritmo de los tambores y redoblantes, un sonido efervescente que va en paralelo al montaje cada vez más rápido.

Este segmento señala también el tipo de vínculo entre el líder y los trabajadores: primeramente de perfil a la cámara y mucho después tomado en un plano medio frontal en contrapicado, el líder incentiva a la multitud reunida que lo escucha y también le contesta, interviene en un diálogo con él. Resulta significativo que esta micro-secuencia que consta de aproximadamente de 20 tomas, sea rica en puntos de vista puesto que no

---

<sup>340</sup> Ver análisis de obra: *Yawar mallku*, *El coraje del pueblo* presentes en este capítulo, y *Para recibir el canto de los pájaros* y *La nación clandestina* en el capítulo V.

sólo registra planos en picado desde el balcón del líder hacia la multitud, o desde ésta en contrapicado hacia el balcón, sino que también incluye planos generales, medios y detalle en angulación media “entre” los trabajadores movilizados. Precisamente, en el fondo de uno de ellos se observa un estandarte sindical: los trabajadores no son meramente conducidos por el líder, sino que están organizados y luchan en forma conjunta.

Las fuerzas militares irrumpen en la imagen para representar el control y la coerción y, tras un fundido a negro, se describe el enfrentamiento violento y sus consecuencias: la cárcel y la muerte. Los planos detalle de las heridas sufridas y las manos engrilladas, la repetición de primeros planos de rostros entre rejas, señalan el hostigamiento sufrido en y tras la represión. Es interesante que, a nivel formal, el relato resuelva la representación de las fuerzas militares mediante la objetivación de los cuerpos: han dejado de ser hombres para pasar a ser máquinas del terror y la *fuerza*, son armas anónimas, sin rostro ni identidad.<sup>341</sup> Por el contrario los sectores populares son figurados mediante expresivos primeros planos y la detención en la imagen de sus pies, tanto prestos para la lucha (en un plano detalle cuya disposición diagonal de zapatos da cuenta, con economía y efectividad, de las “filas” de trabajadores reunidos y organizados para el enfrentamiento), como yertos en tierra. Los planos de estas figuraciones son más largos, reforzando la pregnancia iconográfica de los pies, los fusiles y antes el féretro, en directa relación con un palpable sentido didáctico. Nuevamente, retomando a Butler, creemos que esta insistencia responde a la denuncia de la violencia y muerte “lamentable” de los sectores populares, imponiendo en el campo de lo visible y haciendo públicamente reconocible esas *zonas de inquietud-espacios inhabitables*.

La última secuencia describe las formas en que la muerte de los luchadores es “elaborada”: desde la naturalización, el llanto íntimo y privado de mujeres y niños y la oración religiosa; hasta la indignación pública representada en una caravana que oficia simultáneamente de cortejo fúnebre y marcha de protesta, o la movilización de cara a la revuelta revolucionaria.<sup>342</sup> Tras un corte sonoro dado por la alarma fabril en *off*, al

---

<sup>341</sup> Compárese la representación de los soldados en *El coraje...*

<sup>342</sup> Adviértase el lugar periférico en la representación de la lucha revolucionaria que tienen las mujeres, asociadas fundamentalmente al dolor privado, el duelo y la religión, en contraposición al film *El coraje del pueblo*. Justamente, si en el cortometraje la representación de las mujeres queda ligada a la fe y el sufrimiento impotente, y en *Ukamau* a la violación, la agresión física y la muerte (que de hecho simboliza la violencia ejercida contra los sectores indígenas y subraya la doble vulnerabilidad de las mujeres—por indias y por mujeres—); en *Yawar Mallku* ya se observa un primer desplazamiento hacia una

mostrar de manera alternada rostros y pies, el relato da cuenta de la “contraofensiva” popular que va “armándose” mientras camina con palos, piedras y herramientas, hiriendo al enemigo y quitándole sus fusiles, es decir, poniéndose “en marcha”: motivo visual constante en toda la filmografía de Ukamau. La violencia ejercida desde los aparatos de control y poder político y económico tiene, en la perspectiva del film, su legítima y necesaria respuesta revolucionaria desde abajo. Mientras los trabajadores se parapetan y preparan para disparar sobre el enemigo; primero en *off*, generando suspenso y tensión, y luego en banda imagen aparece otra columna “a pie”, la militar: los antagonistas volverán a enfrentarse, aunque esta vez, el relato optará por mantener en fuera de campo visual el combate, que cobrará espesor sonoro.

La tensión ética de la lucha por un orden más justo a través de la violencia (*justamente* para salir de ella) estaría motivada por el peso material y social de la figura de los niños que, en tanto futuro ya vulnerado pero aún resistente, suscita ese “forzamiento” del sistema para generar condiciones de diálogo diferentes,<sup>343</sup> aunque, como bien lo deja traslucir el film, sean sus primeras víctimas. Por eso es más que significativo el encadenamiento final de primeros planos de niños mientras en banda sonora se oye la balacera de las metrallicas y bombas. En el último rostro, y por única vez en toda la película, el relato realiza un movimiento de cámara interno al plano sobre la figura en escena pudiendo percibir un cuerpo entero de la cabeza a los pies. En esa figuración-aparición corporal subyace un gesto de reclamo y protesta por la humanidad menoscabada de los sectores más pobres y los trabajadores: desde el ejercicio de una responsabilidad aporética por esas vidas y muertes lamentables, la película busca hacer un aporte a la revigorización simbólica y material de su humanidad. La responsabilidad radica en la insistente representación, siempre inacabada, del dolor; la inyección de lo inquietante en la narrativa hegemónica de “lo visible”; la memoria de un presente que es inhabitable por un pasado revolucionario interrumpido que es necesario retomar. El movimiento que se detiene en los pies infantiles lastimados (vistos desde adelante) está en sintonía con el primer plano de la película, los pies maltrechos de un anciano

---

representación más empoderada de la campesina y mujer urbana-popular. En la figura de Paulina se resalta no sólo la vulneración (ha sido esterilizada: imposibilitada para dar vida), sino también la capacidad para movilizarse y buscar ayuda a fin de conservar la vida de su esposo, planteando una agencia activa, aunque de carácter íntimo y ligada a los lazos de familia. El salto cualitativo que se observa en *El coraje...* está dado en que la articulación social entre las mujeres, y con los varones, es punto de partida y de llegada en la lucha revolucionaria, donde las mujeres tienen un papel sobresaliente y su agencia se vuelve política, clasista y orgánicamente organizada. Esta forma de representación se mantiene y profundiza en *Las banderas del amanecer*.

<sup>343</sup> Ver en este mismo capítulo el desarrollo de los caracteres de la memoria para la redención.

(enfocados desde atrás): mediante un dibujo elíptico, de los pies al rostro, del rostro a los pies, de la vejez a la niñez, el film ha dado cuenta de la reedición y renovación de las luchas emancipatorias, la hondura y el sacrificio de la Revolución *por venir*, esa que insiste en cumplir con la tarea inconclusa de terminar con la exclusión y la deshumanización de los hombres, la recuperación de la dignidad de su vida, sacando la fuerza, justamente, del dolor que viene de los muertos. Wood advierte al respecto:

(...) la escena final desinfla cualquier sensación de triunfalismo: volvemos a los planos iniciales (...) estas imágenes, sin embargo, ya no se ven como las del principio del film: ahora, filtradas por el proceso político popular de los últimos doce años, atestiguan la insuficiencia del espíritu revolucionario que vimos invocado en las caras de los que oían el discurso político. Ahora el político parece impotente—el pueblo debe asumir la lucha nuevamente— (Wood, 2010: 54).

*Revolución* configura un discurso que prioriza la épica revolucionaria y el liderazgo de obreros y mineros (vanguardia política y cultural), frente a un Estado extenuado y un régimen social macabro que es imperioso destruir: el universo político se organiza a partir de la lucha armada cuya victoria desencadenará un nuevo orden social. El film incita al cambio revolucionario en tanto horizonte utópico hacia donde la Vida sea Vida para todos, sin exclusión ni represión, admitiendo el uso de la violencia como medio histórico para alcanzar un cambio verdadero y radical en el orden de Vida vigente: la Justicia está encarnada en la Revolución.

- *Un ojo responsable por la sangre derramada: “Yawar mallku”*

Pensar en cómo *Yawar Mallku* pone en funcionamiento la memoria elíptica desde una perspectiva de redención y priorizando la configuración visual de *zonas de inquietud*, requiere abordar un problema de fondo que el GU detectó tempranamente: la alienación cultural, sea ésta provocada por el Estado a través de dispositivos, instituciones y tecnologías, como desde los propios sujetos subalternos.<sup>344</sup> La esterilización es la figura elegida —a medio camino entre la metáfora y el documento— para representar estas dos formas de alienación: es al mismo tiempo material/vital y cultural; es vivida por la acción destructiva de un factor externo (los Cuerpos de Paz y un Estado a veces indiferente, a veces cómplice) y la autonegación indígena.

---

<sup>344</sup> Jorge Sanjinés observó, por ejemplo, que los procesos migratorios a las ciudades en busca de mejores condiciones de vida, provocaban un desajuste traumático en la identidad del indígena cuyos marcos culturales, simbólicos y sociales se veían trastornados, desembocando las más de la veces en la negación de la propia tradición cultural, una violencia ejercida desde el sujeto hacia sí mismo. Justamente, el crítico Leonardo García Pabón (1999) advirtió que *Yawar...* expone la identidad cultural bifronte y en tensión que impone un Estado Nacional que, durante toda su historia política, procuró enterrar las raíces indias y la propia condición indígena de la mayoría de su población.

Si bien el film insiste en destacar —algo dicotómicamente—, cómo los sectores populares buscan la Vida mientras el imperialismo arrastra hacia la muerte y el despojo de la dignidad humana, también muestra la alternancia, el paralelismo de mentalidades y razas que cohabitan el territorio boliviano, y el conflicto identitario concomitante, esto es, la problemática definición de “lo nacional”.<sup>345</sup> Si el sistema de referencias que plantea el film es claro y se basa en la estereotipia de las figuras asociadas al poder (tanto las que representan el imperialismo norteamericano —Cuerpos de Paz—, como sus aliados locales), es porque: “Se quería dar una visión completa, aunque dentro de un tratamiento esquemático de esta coexistencia de clases y del juego social de cada clase y sus relaciones (...) En “Yawar Mallku” es mas bien la acumulación de hechos históricos lo que determina la toma de conciencia (...) La lucha de liberación no sólo debe buscar una libertad, sino debe buscar también el encuentro y la definición del ser nacional” (Sanjinés en Frías, 1979: 90).

Para dar cuenta de la esterilización cultural y económica a la que se ve sometida la Bolivia de fines de los ‘60, la película explica el funcionamiento asimétrico del ejercicio del poder sin restringirse a un ámbito micro (local), ni tampoco diluirse en abstracciones macro: articula ambas dimensiones para desmenuzar las relaciones entre las culturas indígena, criollo-mestiza y norteamericana en clave opresor/oprimido, constituyéndose además en el primer trabajo de denuncia explícita en torno a las formas de dominación neocolonial. Sanjinés explicó:

Entre las numerosas acciones que el imperialismo norteamericano había desatado contra Bolivia en esos años de cínico entreguismo, la campaña criminal de esterilización de mujeres campesinas (sin su consentimiento) constituía la más alarmante, no solamente porque en Bolivia la mortalidad infantil alcanza al 40 % de promedio —lo que significa que existen zonas con el 90%, en un país que, naturalmente, no aumenta demográficamente — sino porque los métodos empleados revelaban el carácter fascista del imperialismo yanqui. Por otra parte, esa acción contenía en sí toda una suerte de posibilidades alegóricas que podrían permitir una visión más amplia de lo que significa la labor depredadora del capitalismo que corrompe lo que explota, que busca la destrucción de los pueblos física y culturalmente (Sanjinés, 1980b: 20).<sup>346</sup>

---

<sup>345</sup> Nótese que la música en *Yawar Mallku* viene de tres grupos raciales diferentes: fuentes indígenas (compuestas por campesinos); mestizas (ligada a la tradición de Atahualpa Yupanqui) y tonal (escrita por un músico académico occidental).

<sup>346</sup> Con todo, cabe traer a colación la perspectiva crítica aportada por Javier Sanjinés: “(...) 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 que el modelo teórico transculturador que Sanjinés y su grupo de trabajo utilizaban al momento de la producción de *Ukamau* y de *Yawar mallku* obligaba al cineasta-autor a verse a si mismo como un “guardián” de la tradición cultural extraoccidental, y como representante intelectual del Tercer Mundo. *Yawar mallku* puede ser revolucionario y modernizador pero es poco descolonizador” (Sanjinés, 2003: 18).

Aludiendo al expansionismo militar, el genocidio y la falta de humanismo científico que desestima la dignidad de los sujetos y los convierte en animales de prueba en pos de una razón instrumental, el film comienza con una cita documental que oficia de prólogo narrativo y denuncia ideológica, subrayando cómo la autoridad médica se apoya y nutre de una política económica: discurso científico, médico, político imperialista y económico liberal han ido y van juntos.<sup>347</sup> Justamente, el saber detentado tanto por los médicos del hospital como los del Cuerpo de Paz en la clínica extranjera, va a ser cuestionado y revisado a la luz del desamparo, el interés económico y el avasallamiento cultural que lo atraviesa y configura. La contraparte está dada por los saberes propios de la comunidad con sus tradiciones y prácticas médicas a cargo de los yatiris. Mientras éstas se enmarcan en una trama grupal-familiar y son vistas por todos, tanto el hospital como la clínica mantienen segregados los sujetos “enfermos”, avalados por un saber/episteme “excepcional” y reservado.<sup>348</sup>

La película consta de ocho macrosecuencias en las que se expone tanto la alienación “interna” como la violencia ejercida por los Cuerpos de Paz y las instituciones locales cómplices (gendarmería, poder político, ciencia), por medio de la representación de algún agente del poder hegemónico ejerciendo su autoridad de tipo occidental frente a “figuras de malestar” (Ignacio, Sixto, Paulina y la comunidad de Kaata). En cada secuencia se detectan varias tensiones superpuestas: muerte/enfermedad—vida; ciudad—campo; centro (La Paz)—periferia (El Alto); Sixto—Ignacio; español/inglés—quechua; masa/multitud anónima—comunidad; música extranjera—música local/tradicional; ruidos ensordecedores—silencio; espacios cerrados/claustrofóbicos—espacios abiertos. La narración desarrolla estas tensiones a partir de la metáfora de la sangre que, aglutinando los sentidos de vitalidad, herencia, nacimiento, fertilidad e identidad; y también —en su derramamiento— muerte, violencia y guerra, contiene —ya desde el título— el sentido ideológico de la película.<sup>349</sup> Leonardo García Pabón señala al respecto:

---

<sup>347</sup> La cita textual que se lee en la placa de inicio del film reza: “Pronóstico para la próxima centuria. En una conferencia ante el Instituto tecnológico de California, el científico James Donner declaró: ‘el habitante de una nación desarrollada no se identifica con el hambriento de la India o Brasil. Vemos a esa gente como una raza o especie diferente y en realidad lo son. Idearemos, antes de 100 años, métodos apropiados para deshacernos de ellos. Son simplemente animales —diremos—. Constituyen una verdadera enfermedad. Resultado: las naciones ricas y fuertes devorarán a las pobres y débiles”.

<sup>348</sup> Nótese la relevancia y peso, en lo que respecta a la acción dramática, de la simbología, cosmovisión y prácticas rituales andinas, con una activa presencia de objetos y formas de discernimiento de tipo comunitario-tradicional (como por ejemplo la lectura de la hoja de coca).

<sup>349</sup> La traducción literal del quechua al castellano de “Yawar mallku”, significa sangre de cóndor, o la sangre del jefe, de la autoridad en alusión al jefe de la comunidad. Nótese que en el frente de la casa de

Sin salir del espacio semántico de la fertilidad o infertilidad violentada, Sanjinés va más allá del hecho de la violación/explotación misma, para asomarse a sus alcances destructivos, al sangramiento literal y, en consecuencia, social y cultural de las capas indígenas y populares bolivianas (...) Sanjinés denuncia el doble atentado a las comunidades indígenas: en contra de las mujeres a las que esterilizan y en contra de los hombres que intentan defenderlas de esa violencia. Imperialismo y estado nacional muestran compartir una misma actitud de agresión frente al indio (García Pabón, 1999: 98).

La primera secuencia se inicia en la casa familiar de la pareja protagónica donde Ignacio se lamenta por la muerte de sus hijos y la infertilidad de su mujer a la que reprende verbalmente y golpea; pero además se muestra cómo el jefe es apresado junto a otros miembros de la comunidad y luego herido gravemente en medio del campo por el alcalde y otros gendarmes.<sup>350</sup> Aquí la representación del ejercicio de la *fuera* tiene dos manifestaciones: doméstica y socio-política. En una Ignacio, aunque borracho, causa dolor en Paulina; en la segunda el mallku es el único en sobrevivir al fusilamiento que “escarmienta” a los indígenas por haber infringido la violencia contra los médicos del “Cuerpo de Paz”. Aunque podría reprocharse al relato el poco espacio que brinda al tratamiento de la agresión contra las mujeres, resulta audaz dejar planteada la problemática, en una actitud crítica hacia el machismo de toda la sociedad boliviana.

Es la violencia ejercida contra Ignacio (figura de malestar central) lo que la película trata de visibilizar de principio a fin: violencia contra su fecundidad, contra su cultura y contra su cuerpo mismo.<sup>351</sup> Al respecto resulta destacable el encubrimiento falsificador del asesinato de los comunarios: se los detiene y luego obliga a “huir”, justamente, para que los gendarmes no puedan ser imputados por la Ley. Como en un vía crucis,<sup>352</sup> este grupo de hombres es despojado de todo derecho y a partir de una práctica de “justicia” muy usual entre los presos políticos y los referentes populares secuestrados, se convierten en no-hombres: en la experiencia de Ignacio se traslucen,

---

Ignacio se observa un cóndor disecado, y después que ha sido herido la cámara toma el vuelo del cóndor atravesando el campo desierto. En efecto, el cóndor es un animal sagrado, real, que oficia de mensajero entre distintas regiones del universo, y juega un rol significativo en el viaje de las almas después de la muerte (Estermann, 2006).

<sup>350</sup> Entre sollozos y borracho, grita: “No tengo miedo... nadie tiene miedo de ellos. Ya están castigos”. En términos de estructura, el comienzo y el final del relato cinematográfico se solapan: justamente esta escena corresponde “al día después” del castigo comunitario que se infligió a los tres médicos del Cuerpo de Paz que en la comunidad de Kaata y sus alrededores habían esterilizado de forma inconsulta a las mujeres; momento que veremos en la anteúltima secuencia.

<sup>351</sup> Recuérdese que en la segunda escena, ya lúcido y de mañana, tras haberle pedido perdón a Paulina por el maltrato, ambos se dirigen hacia el monte sagrado a enterrar unas miniaturas que simbolizan a los hijos que murieron luego de una reciente epidemia: justamente este acto simbólico de duelo es posible porque, como retrospectivamente entenderemos hacia el final de la cinta, Ignacio ha vengado la noche anterior la infertilidad a la que han sometido a su familia los Cuerpos de Paz, con la misma moneda: castrando a los médicos norteamericanos.

<sup>352</sup> Esta escena tiene un enorme ritmo visual y ha sido tratada alternando planos breves entre los gendarmes y los ejecutados, y luego entre éstos y planos generales del cielo.



resuenan muchas otras de características análogas y su representación expone al espectador al contacto inquietante con el abuso y el despotismo, configurando precisamente un *ojo* que aprende a ver y estar frente al dolor de aquellas figuras ausentadas del relato hegemónico.

La segunda secuencia se inicia con el traslado de Ignacio a La Paz: Paulina recurre a Sixto, el hermano del mallku, y juntos lo llevan al hospital donde se les aclara que el único medio para salvarlo es recibir una transfusión de sangre, objetivo que perseguirá Sixto durante toda la cinta, sin conseguirlo. Aquí encontramos varios elementos que merecen ser destacados. La llegada de Paulina a la gran ciudad ejemplifica —tal vez algo esquemáticamente— el choque entre la cultura campesina tradicional y la urbana occidental (colisión que, desde la perspectiva propuesta por la película, viviría todo migrante interno): al servicio de la narración, es la música instrumental experimental en *off* la encargada de comentar el estado interno de confusión y agobio que vive la mujer en ese espacio extraño, hostil, demasiado vertical en oposición a la horizontalidad del campo altiplánico. A continuación se presenta al personaje que encarna íntegramente la figura del migrante: Sixto, un obrero textil que reniega de su condición de “indio” y se encuentra explotado, convertido en parte de una máquina textil.<sup>353</sup> Frente al espacio abierto y de interrelación social estrecha que se veía en la secuencia anterior en la comunidad, aquí los espacios se presentan cerrados, mecanizados, anónimos, y las relaciones interpersonales son débiles (alcanzan apenas para un partido de fútbol donde aparece la discriminación y el racismo). La Paz, tampoco es una ciudad homogénea: mientras el centro es moderno, la periferia en El Alto es precaria y atrasada, allí los espacios son aún más pequeños. Debe recordarse que mostrar este tipo de zonas de la ciudad y a los grupos sociales que vivían allí resultaba muy peculiar para la época, que no había visto en imágenes la crudeza de “los bordes liminales” de la urbe paceña —y menos aún desde la perspectiva del indio y el cholo—.

Para dar cuenta económica y eficazmente de la “violencia interna” experimentada por Sixto basta mostrar su hábitat cotidiano, su espacio íntimo: la cama en la que descansa el cuerpo sangrante de Ignacio está rodeada de imágenes que simbolizan un conjunto de aspiraciones simbólicas y materiales diametralmente opuestas a la idiosincrasia del mallku (Sixto ha pegado en las paredes, distintos recortes

---

<sup>353</sup> De hecho no es casual que sea una tarea altamente significativa para las culturas tradicionales y la primera que le vemos hacer a Paulina al comenzar el film ( hilar-tejer), aquella que maquínicamente realice Sixto dentro de la fábrica.

de revista que muestran anuncios y cuerpos femeninos cuyo patrón de belleza es occidental). Este encuadre visual-espacial de representaciones de la belleza y el goce, contrasta patéticamente con el débil y agonizante Ignacio y sirve de preámbulo simbólico al ingreso al hospital: allí su cuerpo doliente, como *zona de inquietud*, terminará de morir, homogeneizado en un colectivo anónimo, junto a otros cuerpos que no merecen ser vistos ni lamentados. Se lo mantendrá controlado bajo una ciencia médica que —según se encarga de recordar la película—, con el ropaje de “ayuda al desarrollo” y avalada por el “cipayismo interno”, le ha negado la posibilidad de descendencia y ha querido sustraerle la vida.

La tercera secuencia se inicia con una conversación entre hermano y esposa, donde la mujer narra los últimos tiempos de la familia y subraya que, en los rituales de la hoja de coca y en reuniones comunales, se sospechaba de la acción de los Cuerpos de Paz. Al solicitar Sixto la verdad sobre las razones que llevaron a los gendarmes a disparar sobre su hermano, Paulina irá narrado lo sucedido en Kaata. Así se desencadena el primer *flashback* que inicia con las imágenes del rito de pasaje de autoridades en la comunidad, cuando Ignacio fue elegido como nuevo jefe. Tras algunas palabras en *off* de la mujer, el relato se queda sólo con el peso narrativo de las imágenes, trabajadas desde un registro documental, y el sonido diegético de la música tradicional: una larga escena descriptiva de los rituales de elección del jillakata y formas sociales de relación comunal (con bebidas compartidas, danzas, conversación, música, consejos y recomendaciones a la nueva autoridad, etc.). Seguidamente se muestra la ceremonia de “lectura” de la hoja de coca, donde el Yatiri exclama: “¡Hoja de coca dínos la verdad! (...) Paulina está impedida”.<sup>354</sup> Tras lo cual los ancianos se reúnen con Ignacio para reflexionar sobre lo señalado por el Yatiri, mientras acuquillan juntos: “Yo creo que han sido los gringos” señala uno de los comunarios, mientras un lento *zoom in* se acerca al rostro de Ignacio. Dentro del mismo *flashback*, y a fin de caracterizar el tipo de vínculo propuesto por los extranjeros, entre la ignorancia, la inocencia y la manipulación, se muestra el encuentro que Paulina tuviera con los médicos del Cuerpo de Paz y que, tal como sostiene Ximena Vergara, simboliza la intervención inconsulta: “En esta

---

<sup>354</sup> Nótese la doble importancia del rito de lectura de hoja de coca en la película: primero en lo que hace a sus condiciones materiales de producción que explicamos anteriormente; segundo, en lo que refiere a su relevancia en tanto motor de la progresión dramática y resolución del conflicto. Medio ritual y canal de conocimiento integral, el rol de la hoja de coca en la cultura andina es muy importante “porque concentra en forma simbólico-celebrativa y hasta ‘mística’ a toda la *pacha*, a todo el cosmos” (Estermann, 2006: 181), es el símbolo de la relacionalidad de todo el universo, y la sabiduría, en tanto conocimiento holístico realizado de forma ritual.

transacción, el objeto de comercio es decididor, son huevos, óvulos en potencia, animales impedidos en su desarrollo que devienen comida. Por ende, la gringa, del mismo modo como se queda con los huevos, se ha quedado con los óvulos de Paulina, al dejarlos infecundos” (Vergara, 2012: 184).

La siguiente secuencia se inicia con la apelación de Sixto a las redes de solidaridad y cooperación (muy escasas) que pudo establecer en la ciudad, condensadas en la figura de su comadre —dueña ella de un local de comidas—. Más allá de evidenciar la ineficacia de esta primera fuente de ayuda la escena resulta significativa por aquello que apenas se oye en fuera de campo: una transmisión radial. Luego de un festivo tema musical el periodista comenta la interrupción de una huelga obrera, la promesa —limitada— de mejores condiciones de vida para los trabajadores por parte del presidente, y el anuncio de beneficios para las milicias locales, que reforzarían el control de la población y el desarme de cualquier organización política. Justamente, cuando el locutor da paso a otro tema musical Sixto exclama con amargura que a su hermano le han herido. Este sutil solapamiento sonoro de información señala el creciente control civil por parte de las Fuerzas Armadas e indica que tanto en el campo como en la ciudad los bolivianos se hallan sujetos a variadas formas de violencia.

En el hospital, Paulina observa a otros enfermos y heridos que, como en una sobrevida, esperan la muerte: son el borde de lo visible para la sociedad criolla. Desde allí y a través de un nuevo *flashback* rememora cómo Ignacio había consultado a cada una de las mujeres de la zona sobre su fertilidad aumentando las sospechas que ligaban a la Clínica extranjera con la imposibilidad de tener más hijos. El recuerdo destaca la búsqueda de verdad y justicia que animaba el actuar fraterno y solidario de Ignacio, quien va más allá de su drama personal para reflexionar y actuar en relación al mal de sus semejantes, rasgo que contrasta con las formas de cuidado del Otro recientemente vistas (comadre y hospital).

La quinta secuencia se inicia nuevamente en el presente del relato con Sixto en su cuarto meditando sobre las formas de reunir dinero para salvar a su hermano. La cámara realiza un paneo muy lento por sobre sus pocas y elementales pertenencias, mostrándolo luego recorriendo la ciudad sin hallar comprador alguno para la única vendible (la cama), mientras a su alrededor la vida urbana bulle y él es ignorado, un ser invisibilizado, vuelto anónimo. Semejante a la secuencia anterior, además de insistir en la frustración por no conseguir dinero aquí reaparece el subtexto de la presencia ubicua de la *fuerza*: se trata de una serie de planos que reponen el recorrido de la banda militar

por calles y avenidas de La Paz. Su representación extensiva en varios planos (y expansiva en la banda sonora) le otorga un peso simbólico que continúa y acrecienta la idea de vigilancia señalada previamente, esta vez en clave de estetización de la política y ocupación “festiva” del espacio público.

Mientras tanto Paulina recuerda otra de las máscaras de la *fuera*: la “solidaridad” de los Cuerpos de Paz, su presentación “magnánima y generosa” frente a una silenciosa comunidad que está siendo vigilada de cerca por el alcalde (quien durante toda la cinta oficia como mediador y traductor entre ambos grupos). En la frase de uno de los médicos extranjeros: “Hemos venido con mucho sacrificio para que ustedes se desarrollen”, resuena el discurso asistencialista de “ayuda” norteamericana tan machaconamente repetido por esos años en Bolivia y que la película se encarga de desmontar dando cuenta de los costos concretos, vitales, de ese “desarrollo”. Mientras Sixto se despoja de lo que ha conseguido dentro de la cultura occidental, los niños de la comunidad reciben donaciones y se “travisten” con la ropa de otra cultura, con un resultado grotesco. Sin embargo, la comunidad se rectifica y realiza rituales de ofrenda y libaciones a los dioses a fin de exorcizar la muerte y como ruego para “no desaparecer”: justamente, desbaratando el paternalismo y clientelismo extranjero, la posterior devolución de las prendas es seña de re-aparición y auto-presentación de la propia figura (cuerpo político, cultura política).

La sexta secuencia vuelve al espacio del hospital y al presente del relato donde se le reclama a Paulina por remedios y sangre para salvar a su esposo. Resulta interesante que en varios momentos del film se subraye la necesidad de un traductor, un tercero que oficie de puente entre mundos absolutamente desconectados. Puesto que Paulina no sabe español un niño de la zona de Catavi será quien le traduzca las instrucciones médicas: a pesar de que la enfermera pregunta en voz alta a la sala colectiva quién sabe hablar quechua, sólo responde el jovencito. Así, a través de primeros planos de rostros-cuerpos indígenas autoinvisibilizados y autoenmudecidos, se evidencian las afiatadas prácticas de autonegación de la propia lengua e identidad. Por corte directo, en una escena cuya ocularización interna subjetiva persigue un efecto de identificación desmesurada con el personaje, se muestra a Sixto en medio de una profusa feria popular buscar desesperadamente un “blanco” para robarle dinero.<sup>355</sup> Entre

---

<sup>355</sup> Es una amarga ironía el hecho de que la mujer a la que espía compre una miniatura de “ekeko” siendo éste justamente el símbolo de la abundancia, la fecundidad y la alegría, ausentes por completo en cada una de las historias personales representadas.

el ruido ambiente, las voces y anuncios ambulantes, la banda sonido expresa el estado de confusión y desorden interno de Sixto, mientras la banda imagen denota ese estado de alteración perceptual y emocional a través de exagerados primeros planos y planos detalle de personas, máscaras, calaveras y objetos, en un rápido montaje: Sixto ha perdido el sentido de sí mismo, camina contra la corriente humana, y luego se pierde desconcertado en ella.

Habiendo fracasado por tercera vez el hermano recibe un último aviso para salvar a Ignacio y se le recomienda ir en busca de un importante médico de la ciudad para pedir su ayuda; mientras en un nuevo *flashback* se recuerda “ese otro viaje”, revelador por cierto, hacia la clínica extranjera. Ambos hermanos, en tiempos distintos, dispuestos en consonancia y resonancia por el montaje, emprenden viajes: uno en busca de ayuda para salvar una vida, el otro para descubrir la verdad sobre aquel misterioso y fantasmático espacio que la quita. En una escena de elaborado *suspense*, Ignacio observa silenciosamente la intervención clandestina de los médicos, hecho que confirma sus suposiciones y desencadenará la rebelión de la comunidad.<sup>356</sup>

La séptima secuencia se inicia en el presente del relato con Sixto ya en casa del doctor recomendado: la narración destaca no sólo las diferencias de clase y raza, sino cultural-lingüísticas pues los hijos del médico observan asombrados a Sixto y hablan en inglés entre ellos, signo del que se vale la narración para denotar el colonialismo interno. El hermano de Ignacio se traslada junto a la mujer del doctor hacia donde éste celebra un banquete en honor de un grupo de profesionales extranjeros. Tanto en la casa antes de recibirlo, como en la puerta del Club, la mujer insiste con la orden: “Tienes que esperar”.<sup>357</sup> Justamente, los reiterados fracasos de Sixto para reunir dinero, sus pésimas condiciones de vida y creciente desaliento; la falta de respeto a la vida de los y las comunarios/as, la acumulación de derrotas y “falsos ajusticiamientos” históricos sufridos por los sectores populares, potencian la condena y la rebeldía contra el orden establecido:

---

<sup>356</sup> Seguidamente, como oscura mediación (simbólica y material) entre el espacio de la clínica y la comunidad, la escena termina con el encuentro entre Ignacio (autoridad comunal) y el alcalde (autoridad ligada al Estado, el Ejército y los Cuerpos de Paz). Tienen un altercado: la postura autoritaria y desconfiada que caracteriza al alcalde deja entrever tanto la custodia servil a la clínica extranjera como la vigilancia opresiva sobre las comunidades indígenas ejercida.

<sup>357</sup> El nombre del club es bastante elocuente: “Dos escudos”.

*Yawar Mallku* posee (...) una cadencia morosa, un aletargamiento temporal que construye tensión pero de modo dialéctico, a través de situaciones/imágenes en contradicción; un *in crescendo tensional* de rabia, irritación, que atraviesa tanto al protagonista como al espectador; una suma de injusticias, de circunstancias desiguales, atravesadas por el racismo y la soberbia tanto de los científicos norteamericanos, como de quienes lo apañan y actúan en connivencia, que van prefigurando un grado tal de violencia que sólo resta que estalle. La morosidad del ritmo narrativo elegido contribuye así a que ese engendramiento de violencia acceda a una capa de irreversibilidad, a una instancia, que por su lenta y profunda asimilación, al surgir, no habría modo de revertirla (...) (Russo, 2010: 129).

El relato vuelve entonces al pasado mediante el último *flashback* para dar cuenta de “otra celebración”, esta vez de ofrenda a la *Pachamama* para que alejar la muerte y los malos espíritus de la comunidad que, tras la lectura de la hoja de coca, termina por confirmar las sospechas contra “los gringos”, a quienes, acto seguido, ajusticia. Con un uso intensivo y expresivo, gracias a la fotografía de Antonio Eguino, de los primeros planos y planos medios de los rostros de los comunarios, se describe la reunión y la toma de decisiones, dejando aparecer en la “lectura” de la hoja otro ojo, no occidental-instrumental-racionalista. En un potente *agón* discursivo y con un marco sonoro que refuerza el contraste entre la lógica americana (música extranjera) y la local (parlamentos en quechua), los comunarios gritan: “Los hombres de esta comunidad quieren matarte como a un animal dañino (...) Ustedes están matando la vida en el vientre de nuestras mujeres. Ahora vamos a hacer lo mismo con ustedes”, mientras un *zoom out* muestra el rostro desenchajado de uno de los médicos que contesta en *fade out*: “¡Mi labor es científica! ¡Mi embajada va a vengarse!”.

La última secuencia vuelve al presente del relato donde Sixto es ignorado por completo, y al volver al hospital encuentra a su hermano ya muerto. El banquete organizado a cuatro “expertos salubristas” extranjeros que vienen a cumplir “altas labores de asistencia”, resulta de un cinismo irritante: el anfitrión subraya la “ayuda y cooperación constructiva que planea nuestro desarrollo y contribuye a él [pues] no hemos sabido seguir el paso acelerado del progreso”. Ante la tardanza, Sixto irrumpe en el salón, primero con su voz y luego en campo visual, pero vuelve a ser ninguneado por el médico y excluido de la reunión. A la invisibilización material se suma el lapidario comentario del Dr. Reyes que prosigue su intervención con este consejo: “Es necesario desterrar al hechicero emplumado y reemplazarlo por el científico. Marchando por el ancho y esplendoroso camino del progreso”. Pero es otro el ancho camino que el film propone al espectador: Sixto retorna a su comunidad para reunirse con los suyos e iniciar un camino de lucha (armada), sin renunciar a su condición de obrero sino reasumiendo su identidad étnico-cultural:

(...) no significa, por el hecho de volver llevando nuevamente los atuendos campesinos, una exaltación de lo indio por lo indio. No. Durante toda su experiencia en la historia (...) Sixto toma conciencia y regresa al campo a tomar el lugar dejado por Ignacio para continuar la lucha desde el fondo de la nacionalidad, desde el origen de su identidad (...) como un arma más de resistencia respecto del enemigo que intenta disolverla. Su regreso es también un *símbolo de la unidad de obreros y campesinos*. La lucha de clases está planteada. (Sanjinés, 1980g: 97-98).<sup>358</sup>

En el film, tanto la configuración temporal (alternancia de *flashbacks* con escenas del presente del relato) como el sistema de personajes, replica la estructura dual propia del movimiento de la memoria elíptica. En el polo del pasado reciente/próximo reciente—es decir en cada *flashback*—, los comunarios e Ignacio han sido agentes activos de su presente siendo castigados y asesinados, quedando interrumpida su potencia y autonomía. En el polo del presente, el mallku sufre la inmovilidad como consecuencia de la violencia ejercida, mientras su hermano se activa para “salvarlo”. Sin embargo fracasa cada vez que lo intenta justamente —según la perspectiva del film— porque a diferencia de Paulina no retorna al “ayer” para comprender mejor cómo actuar en el “hoy”; o como el jillakata no expande su mirada y su conciencia al contexto socio-político en el que se inscribe su drama. Sixto apela a soluciones coyunturales, queda encerrado en las alternativas que el mismo sistema que lo explota y que lastima a su hermano “le ofrece”: por ejemplo la solución que dan los médicos ante la no compatibilidad de los familiares es “comprar” sangre (fetichización de la vida, del cuerpo). La insuficiencia de fondos expresa la invisibilización reiterada del drama colectivo de los campesinos, poniendo en primer plano la ausencia de ayuda, solidaridad, y compasión en la mirada urbana-occidental, que insiste en que “esa vida no vale ser lamentada”. Son los repetidos fracasos individuales y la conciencia creciente de la sangre derramada en el pasado, con el correspondiente confinamiento de lo humano a los espacios de dolor, la rotulación de los sujetos como “figuras de malestar” del relato dominante, etc.; aquello que hace volver a Sixto a su pueblo para emprender la reivindicación de la Vida y la dignidad. Ese movimiento de retorno y concientización responsable es el que se espera del espectador que, sensible/sensibilizado por las *zonas de inquietud* expuestas en el film, re-politice sus prácticas sociales en pos de un ideal revolucionario.

---

<sup>358</sup> El subrayado es nuestro. La cita expresa en buena medida el anhelo que en 1969 se planteaba el GU y parte de la izquierda local: la unión obrero-campesina como forma de impugnación y oposición al pacto militar-campesino.

- *Una ruina habitada desde el presente: a propósito de La Ilíada*

Temática y formalmente la obra más compleja de TA es, sin duda, “La Ilíada”: sus numerosos intertextos forman una abigarrada arquitectura discursiva, lingüística, visual y musical.<sup>359</sup> Por ello, casi como la visita a una ciudadela en ruinas, priorizaremos reponer los ‘sitios’ neurálgicos de la pieza que, justamente, están estrechamente ligados a la problemática-eje de este apartado: la representación del dolor y la violencia, las *zonas de inquietud*, la configuración de un *ojo responsable*.

En primera instancia lo obvio: la obra de Brie se yergue a partir de un texto previo—fundante a su vez, de la cultura occidental—, el poema *Ilíada* de Homero:

La Ilíada es la primera composición que se conserva de la literatura griega; se trata de un largo recitado que se remonta a los siglos IX u VIII A.C. (...) Este vasto poema (...) en sus orígenes fue una composición estrictamente oral, declamada en esa época por especialistas del arte de la memoria llamados rapsodas; tres o cuatro siglos después de su composición y/o estructuración, fue llevado a la forma escrita por sugerencia de Pisítrato y de sus hijos (Babino, 2003: 95).

TA se inspira y retoma la potente síntesis de lírica, historia, mito y reflexión sobre lo humano que ya se encuentra en el poema: si éste recoge una larga tradición oral (con elaborados hábitos formulaicos, insistencia en la reconstrucción repetitiva del relato en pos de su conservación, etc.), tanto el texto como la puesta presentan una pluralidad de voces y textos de diversa procedencia y prestigio que convergen produciendo una lecto-escritura compleja de la epopeya homérica que, entre representación, evocación, testimonio, cartas y documentos, problematiza y hace estallar una noción simplista de las prácticas de narración del pasado. Lo hace porque es justamente allí donde se juega la transmisión de experiencias significativas, de aprendizajes públicos y en público; es decir trabajos de la memoria. El gesto de recontar los mitos griegos a partir de su matriz homérica lleva implícita la conciencia de ser un eslabón más en la larga cadena de poetas y narradores que han re-inventado

---

<sup>359</sup> Basamos nuestra reflexión sobre la obra a partir de materiales conservados como el programa de sala-texto dramático (publicado a la manera de un pequeño cuadernillo, por Plural y Utopos en 2000), la edición reciente del mismo texto dramático compilada por Marita Foix (2013) y un video facilitado por el grupo de Teatro de los Andes en 2011. El video es un soporte de información de la poiesis acontecida que complementamos con la lectura del texto dramático, rastreando la escena implícita en él (que está sujeta a reglas posibles de teatralidad escénica). La edición reciente del texto dramático presenta mayor cantidad de didascalias y variaciones mínimas en los parlamentos. La diferencia más importante radica en la eliminación del cuadro nueve en el acto I, y la modificación del cuadro “Casandra”, que es más sintético y presenta nuevas preguntas retóricas en boca de la protagonista, que en la versión de 2000. El último cuadro del acto II cuenta, en la versión de 2013 con tres intervenciones de Hécuba, en vez de dos como se leía en la versión original. Por último, en la edición reciente figura una nota aclaratoria: “El texto de la escena 13 del acto 1 “La quema de los muertos”, fue elaborado por Soledad Ardaya y Agustín Vásquez. La escena 1 del Acto 2 ha sido escrita adaptando la carta que Rodolfo Walsh escribió, relatando la muerte de su hija Victoria. El mismo Walsh difundió esta carta a través de la Agencia de Información ANCLA, entre diciembre de 1976 y enero de 1977” (ANCLA: Agencia de Noticias Clandestina).



temas y tópicos clásicos, desde variantes locales.<sup>360</sup> El dramaturgo admitía que: “[de los personajes clásicos] me acerca a ellos su mirada real, desilusionada y dolorosa (...) Todos son crueles y despiadados. La fuerza equipara las acciones pero no los nivela. En una civilización basada en la rapiña, es circunstancial que los troyanos sean los agredidos y los griegos los agresores. Todos, en tiempos de guerra, somos potenciales víctimas y potenciales asesinos. Nos interroga la fuerza. ¿Cómo responderle?” (Brie, 2000: 5).

Como la cita indica, semejante al poema, la obra de TA se centra en el tema de la cólera, la ira, la violencia desmedida que posee a Aquiles (y a todos los guerreros), y se sitúa en el último de los diez años de la guerra entre aqueos y troyanos, cuando la destrucción y aniquilamiento de la ciudad de Ilion y sus habitantes.<sup>361</sup> La puesta retoma la minuciosa ferocidad descrita en la epopeya para trabajarla fundamentalmente a través del movimiento, el tratamiento cromático y los objetos, alternando secuencias de desempeño (físico y verbal) y transicionales (descriptivas, afectivas, y cómicas) que ponen en diálogo el registro dramático y el épico.

En términos generales la desacralización del mundo divino funciona como contrapunto grotesco de la tragicidad humana, y apela a esquemas del *grand guñol* y la caricatura introduciendo los conflictos matrimoniales propios del *vaudeville*, la picaresca y la comedia de enredos (equívocos, desplantes airados, irreverencia), lo que contribuye a la contemporaneización del panteón clásico y, sin duda, a cierta distensión emocional del espectador (válvulas de comicidad). El tratamiento cómico que recibieron

---

<sup>360</sup> María Elena Babino advierte que: “(...) uno de los aspectos definitorios del teatro de César Brie es insertar su escritura teatral en una dimensión transhistórica, en la medida en que procede con relatos o historias que atraviesan tiempos y espacios de contextos diversos. Es así como se debe entender su *Ilíada*, ya que en ésta, la epopeya homérica es adaptada para adecuarse a una realidad contemporánea y poner en emergencia conductas, valores, visiones de mundo que, por encima de sus circunstancias inmediatas, son las trazas más distintivas de lo humano. Una obra en donde se expresa la noción de que el hombre, mas allá de su dimensión histórica (...) es uno y el mismo y se inscribe en otra esfera, en una ciclicidad ajena al tiempo de la historia y, por consiguiente, de carácter permanente” (99). En la misma línea reflexiva, Alicia Del Campo sugiere: “Frente a la posibilidad de interpretación del pasado como forma de resignificar las historias oficiales, los discursos de la memoria [presentes en esta obra] parecen querer intencionalmente evitar la pregunta por la verdad colectiva y apuntar mas bien al reconocimiento de una experiencia, de verdades universales como el dolor de la guerra, el perdón de la culpa (...) como consecuencias de los procesos históricos que marcan el pasado reciente latinoamericano. (...) el horizonte de sentido va siendo construido a partir de la recuperación de la memoria no en términos de una interpretación negociada de la historia reciente de América Latina sino en términos de un rescate de ciertos valores fundamentales de la sociedad occidental” (Del Campo, 2000: 98). Por nuestra parte encontramos muy significativa y con un enorme peso dramático y semántico las puntuales referencias históricas latinoamericanas que, consideramos, no quedan diluidas o subsumidas a un planteo universalista “ajeno” a la historia social y cultural de la región.

<sup>361</sup> En términos específicos, la obra recupera dos de los veinticuatro cantos: el primero y el último, retomando elementos, anécdotas y personajes del resto del poema.

los dioses vistos como clase dirigente en decadencia, responde también al explícito distanciamiento de la trama religiosa original y la contemporaneización de sus figuras, y está en sintonía con la adaptación y relectura del drama de Eurípides *Las troyanas* que hiciera Jean Paul Sartre, donde los dioses son a la vez poderosos y ridículos, dominan al mundo con vanidad y mezquindad y no son capaces de compasión ni nobleza.<sup>362</sup> Con enorme sentido de lo concreto y sensible (Pavis, 2007: 227), la deformación de una figura reconocida como norma, o altamente valiosa propia del grotesco, fue siempre utilizada por la estética de TA y la dramaturgia de Brie para representar a los sectores hegemónicos o asociados al poder dominante abonando a una mirada distanciada-reflexiva y crítica: es la exageración de lo que, aunque constitutivo del orden dominante, se esconde.

Mucho más que un intertexto, la exploración detenida del ejercicio de la *fuerza*, la crueldad, los límites de lo humano en el uso de la violencia, la ceguera provocada por la guerra en la búsqueda de aniquilamiento del Otro, la ambición irrestricta, la vejación del hombre por el hombre (aun después de muerto), tuvo como faro de orientación poética el trabajo de Simone Weil *La Ilíada o el poema de la fuerza* que brindó las claves de relectura contemporánea e interpretación socio-histórica del poema: “El verdadero héroe, el verdadero tema, el centro de *La Ilíada* es la fuerza (...) Los que soñaron que la fuerza, gracias al progreso, pertenecía al ya pasado, pudieron ver en este poema un documento, los que saben discernir la fuerza, hoy como antes, en el centro de toda la historia humana, encuentran en él el más bello, el más puro de los espejos” (Weil, 1961: 13). En sintonía con la advertencia de la cita de Weil, la pieza aspira a convertirse en un espejo-espéculo para mirar-internarse en aquellas *zonas de inquietud* que hacen, constituyen “lo humano”, una forma de anamnesis del dolor y la agresión que pugna por un aprendizaje ético.

El diseño del espacio escénico pone de manifiesto y concreta esta doble intención. Consta de dos dimensiones perpendiculares: la horizontal, una especie de corredor por el que se despliega y transforma permanentemente la acción (campo de batalla, plaza pública y playas troyanas), es la forma escénica del ejercicio anamnético, un corredor de la memoria donde coinciden el pasado y el presente. Allí hay “dos

---

<sup>362</sup> En la puesta, Atenea semeja un empresario (traje verde y habano); Hera una ama de casa “de oro” (rulers, pantuflas) pero con “falso” busto (pequeños globos debajo de su vestido que oportunamente irán explotando); Afrodita una prostituta (vestido rosa, tacos altos y boa de plumas) y Tetis una vampiresa subacuática (vestido sensual y aletas de buceo). Por su parte Zeus se parece a un compadrito porteño, Hefesto a una hibridación entre la mascota argentina del mundial ‘78 (gauchito) y un rancharo mexicano, y Apolo a un rockero con habilidades en el arte de tragafuegos.

frentes” que se disponen al diálogo: lo local y lo universal; dos perspectivas desde las cuales mirar y participar (de hecho el público se coloca en ambos costados). La vertical es una suerte de muro, primero desierto y luego cada vez mas poblado por objetos y trazos, que se configurará como documento, instante de peligro vuelto imagen, memoria de la ruina, del desperdicio. Como la muralla de Troya, allí se darán cita las “instantáneas de la guerra”, una superficie que “sólo los indicios de la muerte podrán llenar (...) donde los trazos rojos son el testimonio de la brutalidad del gesto (...) Fotografías y muñecos marcan la dialéctica presencia/ausencia” (Babino, 2003: 104-105). En el final, esa muralla-mural será reminiscencia de la ciudad y la humanidad destruída, e interpelación directa al espectador: ¿cómo responder a la violencia?, ¿qué hacer con aquello destruído, desfigurado? ¿Hemos recordado? ¿Hemos aprendido?

Con dos actos, el primero con trece escenas-cuadros y el segundo con quince, “La Ilíada” reflexiona en torno a la violencia abordando: la transformación en fuerza-cosa sin identidad que se opera en quien ejerce la violencia (conversión de sí mismo); el ejercicio de la *fuerza* propiamente dicho (proceso de desrealización de lo humano); y la mutación de lo humano en resto/objeto (conversión del Otro en víctima). La filósofa francesa observa la alteración que se desata en quien ejerce la violencia en estos términos:

(...) el soldado vencedor es como una calamidad natural; poseído por la guerra, como el esclavo, aunque de distinta manera, se ha convertido en una cosa (...) Tal es la naturaleza de la fuerza (...) petrifica diferentemente, pero por igual, a las almas de los que la sufren y de los que la manejan (...) hombres (...) transformados, rebajados al nivel de la materia inerte que no es mas que pasividad, o al de las *fuerzas ciegas que no es mas que impulso* (Weil, 1961: 33).<sup>363</sup>

Reducidos a lo esencial en carácter y número, en la obra los personajes masculinos detentan con exclusividad el uso/abuso de la *fuerza*: Aquiles y Agamenón, y en menor proporción Ulises, son la viva imagen la amenaza, el asedio y el horror de la batalla.<sup>364</sup> El dolor que inflingen e incluso la peligrosa inercia o acostumbramiento a la guerra a la que se entregan, los despoja de sus antiguas señas humanas. Retomando el aliento de Esquilo —cuyo repertorio dramático tiene al ejercicio del poder, sea tiránico/bélico o ligado a la Justicia, como centro neurálgico—, Brie personifica en estos caracteres la pura brutalidad, la codicia de riquezas y poder político, la violencia irrestricta que desencadena un “aguacero de sangre” que ensucia las manos y se opone a

---

<sup>363</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>364</sup> La construcción dramática de los personajes de Aquiles, Agamenón y Ulises se nutre no sólo del poema homérico, sino sobretodo de las tragedias de Esquilo (*Agamenón*) y de Eurípides (*Las troyanas* y *Hécuba*), la adaptación sartreana de *Las troyanas* y el texto de Christa Wolf *Cassandra*.

la concordia: los cuadros que los tienen como protagonistas comparten una pregnante presencia visual de “líquidos rojos” en cuerpos, objetos, la escena y el murallón, que “segrega” violencia en sus extremos.<sup>365</sup> Como en *Agamenón* las acciones de los personajes son cometidas con pleno conocimiento, y como en *Las troyanas* de Jean Paul Sartre, se justifican con la impunidad que brinda una mueca civilizatoria. En la denuncia profética de la ferocidad de la guerra y la vejación del hombre por el hombre que realiza el personaje de Casandra, se transluce la voz de Sartre que impugna la dominación colonial sobre Argelia:

**Casandra:** Agamenón furioso no perdona a nadie. Se sube a un avión, lanza a Little boy sobre Hiroshima, sobre Nagasaki, levanta pirámides con las calaveras frente a las ciudades que conquistó. Bombardea Hanoi, (...) Envía soldados a Angola, a Mozambique. Tortura a los presos, levanta el Gulag, Auschwitz, la ESMA, La Perla (...) invade Chechenia (...) Agamenón, la fuerza, la furia (...) la bota en el rostro. El rostro en el barro, la palabra muda. (Brie, 2000: 39)

**Andrómaca:** Hombres de Europa, despreciáis a África y Asia y nos llamáis bárbaros, creo, mas cuando vanagloria y codicia os lanzan sobre nosotros saqueáis, torturáis, asesináis ¿dónde están los bárbaros entonces? Y vosotros, los griegos, tan orgullosos de vuestra humanidad, ¿dónde estáis? Os lo digo: ni uno de nosotros hubiera osado hacer a una madre lo que hacéis conmigo con la tranquilidad de la buena conciencia. ¡Bárbaros! ¡Bárbaros! (Sartre, 1966: 58)

A diferencia del poema y las tragedias, la obra de Brie soslaya intencionalmente la figura de Helena y en ese gesto no hace más que ratificar que ella es pura máscara, el encubrimiento simbólico del verdadero propósito de la contienda: ahí también late la denuncia crítica a la magnificación/mitificación de la guerra a través de la manipulación de la información, la autoexculpación a través de la mentira y el engaño “a los compatriotas”.<sup>366</sup>

En la obra el cuerpo humano se mancilla/violenta desde la palabra a través del insulto y los gritos; se lo degrada por medio de la danza que incluso se vale de líquidos y gestos que metaforizan la tortura (manchar el rostro y el cuerpo, expulsar y salivar por boca “la propia sangre”); y bajo el estatuto del cadáver-cosa, ya muerto, se lo profana y mutila, e incluso expone como ejemplo pedagógico (signo de desgracia,

<sup>365</sup> Esto se produce en dos momentos durante el acto I: el primero cuando en la escena 10, en una visión profética de la violencia a la que estarán sujetos, Casandra describe cómo irán muriendo célebres troyanos; luego en la 12, titulada “Descripción de la batalla”, mientras las ceres relatan la muerte de jefes aqueos y troyanos y luego narran los asesinatos de los mártires de la COB.

<sup>366</sup> En este caso el intertexto de referencia es la novela de Christa Wolf *Casandra*: “Fui testigo de cómo, en idas y venidas entre el palacio y el templo, en sesiones de día y de noche del consejo, se fabricó una noticia, dura, forjada, lisa como una lanza (...) Vi como una noticia se convertía en verdad (...) Lo que se dice suficiente tiempo, acaba por ser creído (...) (2013: 76) (...) para poder acoger con júbilo la guerra habían necesitado ese nombre. Hizo que crecieran. Observad, nos dijo Anquises (...) que, cuando podía preverse el fin de la guerra, nos obligaba a pensar en su comienzo, observad que eligieron a una mujer (...), ¡un pueblo que lucha por la belleza! (...) Una guerra librada por una ficción tiene que perderse (...) lo único que hay que procurar es que el ejército siga creyendo en el fantasma” (Ídem: 80-81).

maldición y vergüenza).<sup>367</sup> La representación del asesinato de Licaón (acto II, cuadro once) es elocuente al respecto: ataviado con su armadura de guerra, un casco-máscara del que sale una vistosa peluca roja y tocando el djeridú, Aquiles, convertido en bestia, tortura y asesina a uno de los hijos de Príamo. Intencionalmente su semblante lo aleja de cualquier forma humana a fin de ex-poner su conversión monstruosa ya desde el vestido, como la voz (gritos y sonoridad amenazadora del instrumento). Simétricamente, el ejercicio de des-realización de la humanidad de la víctima está mediatizado por el uso combinado del color y el movimiento, al golpear la cabellera empapada de tintura roja contra la muralla blanca. El actor ejecuta rápidos y repetidos “latigazos de sangre” cuyo sonido resulta abrumadoramente inquietante: la desfiguración del cuerpo de la víctima llega al punto en que ya no es reconocible en las marcas “que deja” su flagelación sobre la pared, es puro azote.

Si bien las batallas y la descripción de las formas de la muerte presentes en el poema están condensadas, la obra no diluye su impacto: los cuadros de tortura, asesinato y enfrentamiento, trabajados con un estilo y ritmo diferente cada vez, ofrecen una radical atmósfera violenta a través de una saturada excitación polisensorial por medio del canto, el movimiento y el color. Brie se propone generar climas específicos, estableciendo contrapuntos permanentes ya sea dentro de los cuadros, como entre ellos: “si el texto es violento, la acción debe ser metafórica; si el texto es metafórico, la acción debe ser cruel” (Brie, 2001: 6). Si el malambo es la forma utilizada para dar cuenta de cómo Atenea preside e interviene en el enfrentamiento entre griegos y troyanos (añadiendo danzas típicas de la india); el tinku y la morenada son las elegidas para metaforizar las batallas. En el acto I en las escenas 8 y 12 (“Descripción de los ejércitos” y “Descripción de la batalla”), se reutiliza el tema de Luzmila Carpio “Killpa” como tinku, danza folklórica andina que representa el enfrentamiento ritual entre dos comunidades. Más denso y pesado en sonoridad, el cuadro seis del segundo acto describe al ritmo del jacha siku (toyo) la batalla y la muerte de Patroclo: en este caso la danza no utiliza espadas sino un manojito de varillas que al golpearse semejan sutilmente el sonido de las armas, complementadas con el uso del color con el cual el

---

<sup>367</sup> La virulencia de estas escenas, la sensación en el espectador de asistir a un momento des-limitado recuerdan este fragmento de la novela de Wolf: “Aquiles, el héroe trágico, ultraja a la mujer muerta. Aquel hombre, incapaz de amar a los vivos, se arroja, para seguir matándola, sobre su víctima. Y yo gemí. Por qué. Ella no lo sintió. Lo sentimos todas las mujeres. Qué ocurriría si eso hiciera escuela. Los hombres, débiles, espoleados para ser vencedores, nos necesitan como víctimas para poder sentirse siquiera. A dónde llevará eso. Hasta los griegos sintieron que Aquiles había ido demasiado lejos. Y fueron más lejos aún para castigarlo: arrastraron con caballos por los campos a la muerta, por la que él lloraba ahora, y la arrojaron al río. Desollar a la mujer para herir al hombre” (Wolf, 2013: 138).

actor que encarna a Héctor mancha el rostro y cabellos de su contrincante. En la escena 10 “La batalla de los dioses”, mientras suena un motivo griego los actores recorren la escena cargando muñecos que representan a los soldados muertos danzando una morenada, baile folklórico que alude al paso cansino de los esclavos negros. Justamente en el final de esta escena, el personaje de Agamenón queda inextricablemente asociado al ejercicio de la *fuera* y la violencia: semejante a un cuadro de batalla o la fotografía de un cazador junto a su presa muerta, el jefe aqueo, suavemente y en cuclillas, próximo a un montículo de cadáveres (actores, muñecos y fragmentos de cuerpos desmembrados) dice:

**Agamenón:** Un Dios me tocó con su mano en el hombro. Me llenó de odio, de fuerza y furor. Ahora en un trono de carne y cadáveres, soy rey de los muertos, Señor del terror. (Brie, 2000: 38)

La batalla entre Héctor y Aquiles en la escena 13 utiliza una música tradicional ritual de Potosí, y como armas dos bastones largos que los contrincantes golpean en el suelo y sobre el cuerpo del oponente: de enorme potencia sonora y visual este cuadro culmina sobre el murallón blanco donde el príncipe aqueo “escupe la muerte” sobre el troyano manchando su rostro y cuerpo con sangre hasta “hacerlo morir” por completo. Sin maniqueísmos, ni espectacularidad, el tratamiento de las batallas y las diversas expresiones dar “dar muerte” a un Otro, confrontan al espectador con el espejo de la brutalidad y el abuso humano que lo constituye, o en palabras de Wolf:

Si habíamos creído que el horror no podía aumentar ya, entonces tuvimos que comprender que no hay límite para las atrocidades que los hombres se hacen mutuamente; que somos capaces de revolver en las entrañas del otro, de quebrarle el cráneo buscando el punto culminante de su dolor. “Nosotros” digo, y de todos los nosotros a que llegué, ése es el que más me costó. “Aquiles la bestia” es mucho más fácil de decir que ese nosotros. (Wolf, 2013: 137)

Otra de las figuras con que la puesta pone de manifiesto la idea de “fuerza-cosa”, es la de los siervos de la escena o “perros”. Brie señaló de ellos:

Los siervos de la escena, aparecieron para limpiar y ordenar el espacio, pero fueron adquiriendo un rol muy superior: se vuelven perros, ladran. Son fuerzas que mueven a los personajes sin que los personajes reaccionen a ellos. Son algo de la realidad que aparece en medio de un diálogo de amor y lo interrumpe, lo reanuda. Crueldad sencilla sobre la escena. La vida indiferente que se ríe de las pasiones de los personajes (2000: 9).

Los perros son una *fuerza* siniestra que, aunque está presente a lo largo de la obra, adquiere momentos de pregnancia específica. A nivel sonoro, la puesta se inicia con sus aullidos y ladridos salvajes dotando a la escena de presentación de una atmósfera amenazante, de brutalidad al asecho, de peligro inminente: es el primer estímulo que recibe el espectador. Luego adquiere una modulación distinta al

presentarse visualmente a través de figuras completamente vestidas de negro que separan, mueven y retienen a los esposos troyanos Andrómana y Héctor, impidiéndoles la continuidad del amor. Más adelante y, nuevamente a través del sonido, se harán presentes en la escena nocturna de la muerte de Dolón, durante la vejación del cuerpo de Héctor y en el final, al caer Troya por completo, mientras Hécuba convertida en fiera declama su último monólogo. Estas figuras carentes de estatuto de personaje, son otra forma de dar cuenta del impulso abstracto, la *fuerza* ciega sin rostro ni identidad que, deshumanizada, des-humaniza.

Por otra parte en la apelación a y desmembramiento de los muñecos (artesanalmente confeccionados) como desdoblamiento del cuerpo de los actores, la obra intenta, por medio de una “imagen-resto”, iconizar la violencia en tanto ejercicio de poder deshumanizador. Al respecto dice Weil: “La fuerza es lo que hace de quienquiera que le esté sometido una cosa (...) pues hace de él un cadáver” (1961: 13), “(...) una cosa de un hombre que todavía vive” (15), “(...) es otra especie humana, un compromiso entre el hombre y el cadáver (...) Esa cosa aspira en todo momento a ser un hombre, una mujer, y en ningún instante lo logra” (17). La mediación metafórica a través del cuerpo inanimado del muñeco hace visible esas *zonas de inquietud* del dolor y la violencia, la tortura y la vejación, y así: “El cuerpo roto emerge como motivo iconográfico: la representación de imágenes corporales residuales (...) les otorga un estado fantasmático, como si convocara dobles de otra corporalidad” (Diéguez Caballero, 2012: 52).<sup>368</sup>

Mencionemos al respecto dos ejemplos: el asesinato de Dolón y la vejación del cadáver de Héctor. En el poema homérico el primero se reviste con una piel de lobo y parte como espía al campamento aqueo donde es capturado y cruelmente asesinado. En Dolón, Brie contempló la primera descripción de un interrogatorio de tercer grado con asesinato final: “me recuerda el fin de un prisionero de La Perla, campo de concentración en Córdoba, quien para evitar la tortura, colaboró, entregó personas e incluso acabó torturando a otros prisioneros. Cuando lo ataron y pusieron en el camión en que se llevaban a los prisioneros que iban a ser ejecutados, lloraba gritando: ‘yo

---

<sup>368</sup> Retomando la línea de trabajo de Didi Huberman, Ileana Diéguez Caballero piensa las intervenciones urbanas y teatralidades de violencia en el México contemporáneo a partir de la idea de “imagen fantasma” que da cuenta de la alegorización del miedo a partir de la exhibición en el espacio público de restos cadavéricos escenificadores de acontecimientos reales vinculados al martirio del cuerpo. Si bien en sus casos de análisis no hay mediación poética ni sustitución metafórica como si existe en los nuestros, su planteo general en torno al cuerpo roto como motivo iconográfico residual nos resulta operativo para pensar el sentido del uso de muñecos, marionetas, y “fragmentos de” esos mismos objetos-personajes.

colaboré, yo colaboré' ” (2000: 5). La escena 2 del acto II, que se interna y configura esta *zona de inquietud* y cuenta la anécdota del personaje, transcurre en penumbras, tan sólo iluminada por unos focos de luz (linternas) en constante movimiento: allí entre gritos y aullidos de perros, Ulises y Agamenón golpean sin cesar a Dolón y terminan por “decapitarlo” superponiendo en el cuerpo del actor una cabeza de muñeco que, como botín de guerra, seña de escarmiento, memoria del horror, será colgada del murallón por el mismo Agamenón mientras Ulises se burla de la víctima ya asesinada. Más adelante, el muñeco que representa el cuerpo muerto de Héctor será arrastrado, golpeado y arrojado al murallón sin cesar a manos del furioso Aquiles que mientras tanto grita y blasfema contra el cadáver.

El trabajo con los muñecos no es sólo una estrategia de representación/presentación, ni tampoco exclusivamente la convergencia de creación plástica, artesanía y práctica objetual, sino la estrategia de simbolización de lo irrepresentable del exterminio: he ahí su crítica.<sup>369</sup> Precisamente, como en Tadeusz Kantor, el muñeco en la escena es: “un “órgano complementario del actor”, prolongaciones, “dobles de los personajes vivos”: nunca como sustitutos, sino como dobles perturbadores e ‘ilegales’ ” (Diéguez, 2007: 115). De hecho si los muñecos tienen el rango de actores y protagonizan la acción, si son ícono de la violencia y símbolo de la objetivación fetichista del cuerpo humano en desperdicio, es porque funcionan en tanto “imágenes-fantasma” (Diéguez, 2007) que, reuniendo una doble condición —profecía y síntoma—, en la reiteración de sus apariciones aglutinan diversos tiempos (pasado remoto, pasado reciente y presente). En la materialización de cuerpos rotos, fragmentos del cuerpo de los muñecos, etc. no hay ambigüedad ni extrañeza, obscenidad o perversión: sólo dolor. Más que la desjerarquización del cuerpo del actor, o concebir al muñeco-objeto como medio desautomatizador de la percepción, se trata de un procedimiento de rodeo a fin de poder exponer esos sujetos dolientes, incómodos, que el relato dominante se encarga de soslayar.

Pero no sólo eso: “Cuando el arte hace visible los procesos de aniquilación que van deteriorando a las comunidades, extiende una advertencia. Ese señalamiento es también resistencia contra la indiferencia y apuesta por la transformación de la vida” (Diéguez, 2007: 151). Como el poema homérico, la obra se detiene también en las

---

<sup>369</sup> Concordamos con Ileana Diéguez Caballero (2007) en la referencia insoslayable de la propuesta kantoriana en el uso de muñecos y objetos en la escena, recordando para nuestro caso de análisis cuán importante ha sido para la formación artística e intelectual de Brie el contacto con la poética interdisciplinaria de Kantor. Ver capítulo II.



figuras y expresiones de la piedad, el amor <sup>370</sup>y, nos atreveríamos a agregar, la resistencia y la resiliencia. De hecho, como veremos a continuación, más que resistencia —como estrategia única, monolítica y compacta— la obra muestra a través de una mirada de mujeres, distintas formas de resistencia, o las resistencias al horror/violencia: simulación —Briseida—; duelo y memoria —Andrómana y viudas—; impugnación pacífica del orden y denuncia —Casandra—; animalización —Hécuba—; rebeldía, obstinación —Polixena—.

En una suerte de lectura a contrapelo que destaca los personajes menores del poema, en la pieza las mujeres adquieren relevancia protagónica: ellas funcionan no sólo como cautivas, esclavas, viudas —víctimas sobre las que se ejerce la *fuera*—, sino también como vehículos de la memoria, la valentía y oposición al poder. En personajes como Casandra, Hécuba, Andrómana, Polixena y Briseida la obra lee simultáneamente (integra) el filón doméstico y el filón político de la mujer: representan el amor conyugal, filial, maternal, fraternal; y transfiguran la experiencia de la presa detenida, las madres, hermanas y esposas de desaparecidos. Brie retoma el subrayado que Eurípides hiciera ya en *Las troyanas* al señalar la adversidad, humillación, despojo y expatriación a la que quedan sometidas las mujeres “botín de guerra”: justamente, el énfasis femenino de la obra de TA permite exponer el reverso de trama de los cantos heroicos y denunciar el culto masculino —insensato y necio— a la muerte sobre el que descansa. Con amargura, las mujeres expresan que el mundo continúa aun después de atrocidades, aun después de lo inaudito.

Según Weil el esclavo pierde todo, incluso la vida interior, y: “Cuando sufre o muere uno de aquellos que le han hecho perder todo, que han asolado su ciudad, que han asesinado a los suyos bajo sus ojos, entonces el esclavo llora. ¿Por qué? Sólo entonces le son permitidos los llantos. Hasta le son impuestos” (1961: 18). Amparado en esta cita, Brie se preguntó en qué experiencia del presente y el pasado reciente resonaban Hécuba, Andrómaca y Briseida: entonces recuperó el testimonio de Graciela Daleo que, en tanto cautiva durante la última dictadura militar argentina, fingió muchas veces para expresar sus sentimientos y simuló aceptación mientras que, en realidad, se resistía frente a la violencia y la imposición ideológica dentro del campo:

---

<sup>370</sup> En palabras de Weil: “Más patética todavía, por lo doloroso del contraste, es la evocación súbita, rápidamente borrada, de otro mundo, el mundo lejano, precario y conmovedor de la paz, de la familia, ese mundo donde cada hombre es para los que lo rodean lo que más cuenta (14) (...) momentos breves y divinos en los que los hombres tienen un alma (...) sólo el coraje y el amor tienen lugar” (Weil, 1961: 35).

**Briseida:** Las esclavas llorábamos por Patroclo muerto y no era verdad, era por nosotras. Por nuestro destino de presas de guerra, de esclavas, de objetos, de mujeres solas. Cada uno lloraba su propio dolor.  
(Brie, 2000: 35)

Figura de una sumisión insumisa, doliente pero táctica, astuta, en la obra el personaje que más acabadamente se ajusta a este perfil es Briseida,<sup>371</sup> cuyo relato en el cuadro cuatro del acto I en torno al asesinato de su esposo resulta estremecedor:

**Briseida:** Se acercó a mi marido, que estaba paralizado por el terror, como quien se acerca a un amante (...) Lo acarició, pesadamente, ahora le conozco las caricias. Lo palpó, lo abrazó, y luego comenzó a estrangularlo con la mano izquierda. Con la derecha le arreglaba los cabellos, le acariciaba las mejillas, le tocaba los ojos ya fuera de las órbitas (...) Esa noche lavé de su cuerpo la sangre de mi marido (...) No se degüella con ese placer, no se estrangula como si se seduciera (...) cada caricia me arranca un quejido. Cree que es de placer. Quiero que lo crea (...) ¿Te gusto? Pregunta. Digo que sí, digo que sí, digo que sí. Para el resto de mis días (Brie, 2000: 15-16).<sup>372</sup>

Esta escena alterna epicidad y dramatización en un mismo personaje y hace confluir dos tiempo-espacios distintos en un ejercicio de memoria doliente a cargo de Briseida. Destáquese primero que, mientras comienza a narrar lo sucedido el día de su boda cuando Aquiles atacó Lirneso, la mujer extiende en medio del “corredor de la memoria” un segundo microcorredor de lienzo blanco: justamente, el ir y venir por esta pasarela, hará converger el recuerdo del cuerpo de su esposo y los gestos del victimario.<sup>373</sup> Si bien la mayor parte de la escena es narrada, el momento en que rememora los últimos instantes con su esposo son dramáticos: un mismo actor se desdobla y aparece como el herido Mines para un instante después cantar amenazante y borracho como Aquiles que atraviesa la pasarela hacia el extremo opuesto. Allí, el cuerpo del varón vuelve a sucumbir al sopor, y Briseida retoma el relato: mientras verbalmente describe la forma en que su marido fue asesinado, sus gestos sobre el actor reponen los de Aquiles en el herido Mines. Cuando Briseida narra la decapitación de su esposo, la actriz recibe una violenta salpicadura de “sangre” sobre su vestido y su rostro, mientras que simultáneamente ocurre lo mismo sobre el murallón blanco. Finalmente

---

<sup>371</sup> En la novela de Wolf, Casandra dice de ella: “Creía que había visto todo el horror que un ser humano puede ver. Sé lo que digo: el rostro de Briseida lo superaba todo” (Wolf, 2013: 97).

<sup>372</sup> En este caso, y aunque la perspectiva corresponde a Casandra, el intertexto de la novela de Wolf es muy claro: “Cómo se acercaba aquel enemigo a mi hermano. ¿Como asesino? ¿Como seductor? ¿Existía algo así: el placer del asesinato y el placer del amor en un mismo hombre? ¿Podía tolerarse que existiera tal cosa entre seres humanos? (...) Y en el rostro de Aquiles el placer. El placer masculino desnudo y horrible. Si eso existe, todo es posible” (Ídem: 86-87).

<sup>373</sup> Tanto en esta escena como en la última del acto I —escenas que la tienen como eje principal del relato y la acción—, se observa en Briseida una gestualidad que recuerda las imágenes de los vasos y cerámicas griegas.

describe su presente como esclava de Aquiles mientras vuelve a recorrer la pasarela y vierte sobre su vestido más tintura roja.<sup>374</sup>

Más arriba señalamos que en los personajes femeninos clásicos convergían el sentido de la pérdida (cautiverio, esclavitud, desarraigo, orfandad) y la resistencia valiente, aunque en absoluta soledad, contra una situación intolerablemente dolorosa (firmeza sin degradación). La integración de ambas dimensiones está dada, creemos, por la práctica del duelo en tanto entrada y afirmación de lo ético en lo político: “Me di cuenta de esa preocupación constante que hay en el poema de Homero por el destino de los cuerpos. En nuestro país, los militares rompieron con algo atávico en el ser humano, el cuidado del muerto querido y su identificación. En este poema, quizás por su tremenda violencia, hallé preguntas y mandatos sobre el cuerpo (...) Dame sepultura” (Brie en Foix 2013b: 204). Tal como Alicia Del Campo subrayara, la obra construye “un sujeto colectivo doliente, producto del horror de la guerra y la violencia implícita en ella” (2000: 80), y lo hace a través de los caracteres femeninos (sea concretando el rito funerario, o aún si éste es pospuesto):

El reconocimiento de los muertos como propios deja signado el acto de duelo colectivo dirigido a hacer propia la muerte del otro, a acoger como héroe digno su muerte para reintegrarlo al cuerpo colectivo (...) Las mujeres troianas representan el colectivo, la matriz que recupera la memoria y se transforma en la voz que cuestiona el sentido de la violencia. Apunta a la necesidad de discernir aquello que desencadenó la guerra (Ídem: 81).

Uno de los modos de representación del tema de los muertos insepultos y el duelo diferido es la presentación en escena de las Ceres, figuras transtemporales asociadas al destino.<sup>375</sup> Ellas aparecen en las últimas dos escenas del primer acto para reponer verbalmente las formas en que los guerreros fueron absurdamente encontrando la muerte, mientras estos caen y retroceden maquínicamente hasta el murallón blanco. Pero son además las encargadas de enlazar aquellas muertes con las más próximas, las de quienes cayeron durante los golpes militares latinoamericanos e incluso las de aquellos cuyos restos permanecen desaparecidos. Mientras suena un fragmento del

---

<sup>374</sup> En la misma órbita semántica de la viudez, puede observarse el personaje de Andrómaca, esposa de Héctor: en la escena 11 tras el asedio de los perros la pareja extiende y tensa un largo lienzo negro a lo largo del corredor, con el que se va envolviendo y vistiendo la mujer, mientras su esposo la ayuda. De un modo sintético y eficaz se da cuenta del cambio de estado de Andrómaca: la tela que cargaba con la silueta blanca de un niño (su hijo Astianacte), extendida se convierte en su vestido de viuda, y así pasa del amor y la pasión sponsal (ataviada con un vestido rojo anaranjado), a la soledad y la muerte. De hecho la imagen final de Andrómaca se asemeja notablemente a la de una mujer dolorosa. Andrómaca volverá a aparecer en la última escena de la obra al recibir el cuerpo de Héctor, y narrar los ritos fúnebres de su esposo.

<sup>375</sup> También vinculadas a las Moiras, que eran tres: Átropa, Cloto y Láquesis. Ellas regulaban la duración de la vida para cada mortal. Tejían el destino: mientras la primera hilaba y la segunda enrollaba, la tercera cortaba el hilo de la vida.

“Cuarteto para el Fin de los Tiempos” de Olivier Messiaen,<sup>376</sup> las Ceres se acercan entre sí y comparten fotografías de tres desaparecidos bolivianos:

**Cer 2:** A Marcelo Quiroga le dispararon también. Lo reconocieron en las escaleras. Traspasaron las balas el tierno cuerpo.

**Cer 3:** Dieron en Carlos Flores, que estaba detrás. Cayeron ambos. Los llevaron heridos hasta la sede del Estado Mayor.

**Coro:** Los insultaron, vejaron, torturaron hasta que los alcanzó la fría muerte. Y el destino implacable.

**Cer 1:** Los cuerpos... aún los parientes buscan. Sus cuerpos para el duelo.

**Cer 2:** Sin sepulcro yacen, en algún lugar.

**Cer 3:** De ellos quedan el nombre y la memoria pero no la tumba.

(Brie, 2000: 27)

Aquí es transparente la referencia a las históricas Madres de Plaza de Mayo en su búsqueda por la Verdad y la Justicia, denunciado el abuso y el terrorismo de Estado, utilizando para sus rondas de reclamo las fotografías de sus hijos desaparecidos. Entre las Ceres y las viudas se observa una continuidad dramática y simbólica: si las primeras describían la forma en que morían los hombres, las segundas dan cuenta del escenario final de la derrota de la Vida:

**Briseida:** Después de pelear y matarse varios días, ambos bandos decidieron honrar a sus muertos (...) A mí me dijeron que griegos y troyanos se mezclaban en la llanura (...) eran huesos rasados, eran babas de miedo, orines, gritos sordos sobre la tierra.

(...) Todos buscaban a sus muertos. Difícil era reconocerlos (...) Y así iban dividiendo a los muertos, este es tuyo

**Viuda:** Este es mío

(...)

**Briseida:** Y así quemaron esta tristeza en la mañana en una parva como para espantar a los siglos (...)

**Coro:** Yo perdí un amado. Yo perdí un hermano... amado

(...)

**Coro:** Y cuándo empezó lo que ahora sucede. Y cómo y quién tiene la culpa.

**Briseida:** Yo perdí un amado

**Coro:** Yo perdí un hermano... amado

(...)

**Coro:** Y cuándo empezó lo que ahora sucede. Y cómo y quién tiene la culpa.

(Brie, 2000: 27-28)

La repetición de esta pregunta sin respuesta subraya el carácter absurdo, insensato y desgarrador de la guerra y la violencia; y recuerda, justamente, el tono que durante toda la pieza maneja otro de los personajes rescatados de la sombra por la pluma de Brie y que representa la resistencia y la resiliencia al poder: Casandra. Para su elaboración no sólo sirvieron las tragedias *Agamenón* de Esquilo, *Las troyanas* de Eurípides y la versión sartreana, sino fundamentalmente *Casandra* la novela que Crista Wolf escribiera en 1983 para reflexionar sobre su experiencia durante la II Guerra Mundial, en estrecha sintonía con las preocupaciones ético-políticas de toda su

---

<sup>376</sup> Cabe destacar que éste y todos los fragmentos de obra musical (instrumental y coral) presentes en la obra son ejecutados en vivo por el grupo fuera del espacio escénico.

trayectoria como escritora y ensayista: el fascismo, el autoritarismo, el patriarcado, la libertad, el humanismo. La novela es una larga retrospectiva mnémica en primera persona de la hija de Príamo y Hécuba a punto de morir a manos de Clitemnestra en Micenas: en este diálogo interior, cuerpo femenino, lenguaje, silencio y palabra pública/palabra política son tópicos nodales que el personaje teatral retomará, así como el acento lúcido y amargo de su discurso que sistemáticamente ha de separarla de los demás. De hecho, si en Wolf la profecía es la posibilidad de “hablar mi propia voz” (Wolf, 2013: 8), y esa voz apunta a iluminar un horizonte compartido; el precio a pagar es representado en la obra teatral a partir de la imagen de un cuerpo lisiado, “impedido”: Casandra en muletas. En ella, a la que nadie cree justamente porque exaspera, incomoda, desorganiza el estado de cosas naturalizado, memoria, lenguaje, transmisión y aprendizaje funcionan como un entramado compacto y trágico.

Su aparición en el cuadro diez del acto I, semeja el modo en que se carga a las wawas (bebés) en los Andes: Príamo la tiene en andas y puesto que no alcanza a ver pide a su hija le cuente el escenario de batalla, al que acepta, asume resignado. Casandra, por su parte, irá narrando el destino de cada uno de los que contempla cuestionando, justamente, el orden que lo hace posible

**Casandra:** Yo quisiera padre vivir como ustedes. Tener esperanzas (...) Detrás de un guerrero veo a su muerte sentada en el hombro (...) Y veo caer como agua de lluvia, a las ilusiones con las que se engañan creyendo en su fuerza, en su ingenio y astucia.

**Príamo:** Pero yo también sé que no es posible hacer otra cosa que vivir el presente. Y el presente es guerra, dolor y terror.  
(Brie, 2000: 20)

El celo por inspirar nuevas preguntas, el empeño crítico, la impugnación del fanatismo belicista, que son la causa de su segregación, se advierten en cada una de sus intervenciones en la obra, pero en especial al final de esta escena. Ya sola, mientras se escucha un fragmento de una canción compuesta por Hugo Löwenthal en el campo de concentración de Terezín,<sup>377</sup> parece dialogar con el espectador cuando se pregunta:

**Casandra:** (...) ¿Quién me devuelve la calma, la niñez? (...) ¿Quién devuelve a Astianacte a la torre de la que fue arrojado? (...) ¿Quién devuelve a Menelao su esposa intacta y a Agamenón su hija? ¿Quién vuelve a un hombre, un cuerpo inerte a puro tajo? (...) ¿Quién dialoga con un alma que se escapa por las heridas? (...) Yo testimonio un soplo, un desconsuelo, aquellos de los que hablo han muerto todos (...) No me devuelvan un futuro. Todo el porvenir nos ha pasado por encima.  
(Brie, 2000: 20).<sup>378</sup>

---

<sup>377</sup> El motivo musical elegido para acompañar esta escena no es azaroso: recuérdese el número 2 de la Revista “El tonto del pueblo”, dedicado a las experiencias de producción artística en los campos de exterminio nazi. Ver capítulo II.

<sup>378</sup> Obsérvese la sintonía entre el texto teatral y la novela de Wolf (2013), de la que transcribimos fragmentos representativos:

En sintonía con nuestra mirada sobre la memoria elíptica de TA, es decir el trabajo anamnético para el aprendizaje ético que propone la obra, hacemos propias las inquietudes de Maria Silvia Persino en torno al personaje:

(...) ¿no es la predicción el revés de la memoria? Vivir, ¿no es para Casandra recordar en tanto todo ya ha sido visto por ella con anterioridad? ¿No se estaría implicando la necesaria correlación entre la capacidad de recordar y la capacidad de anticipar el futuro? ¿La negativa de los troyanos a creer en sus visiones no equivale a una incapacidad de recordar en otros pueblos? ¿Es su incredulidad (equivalente a la desmemoria) lo que lleva a los troyanos a la derrota? ¿Nos está diciendo algo aquí Brie sobre la importancia de re-cordar (en el sentido etimológico de conectarse desde la emoción) la historia, ya sea hacia delante (Casandra) o hacia atrás (las dictaduras del Cono Sur)? (Persino, 2007: 93)

El tono de los últimos parlamentos de Casandra en la escena final “Los funerales de Héctor” —deudor de la pluma de Wolf y de Sartre<sup>379</sup>— advierte:

**Casandra:** Cada madrugada ví los horrores del día que surgía (...) Dicen que los tocados por los dioses quedan rengos, deformados, mutilados, que ese es el precio de nuestra visión. Aquí estoy inválida, pero no me creyeron. No me creyeron nunca. (Brie, 2000: 43).<sup>380</sup>

Por su parte, la figura de Hécuba resulta central: su relato es el que abre y cierra la obra, la cual podría ser entendida como una larguísima retrospectiva mnémica, el último gesto “humano” de la madre antes de convertirse en perra. Célebre por su fecundidad pero mucho más que una matrona, este personaje simboliza la defensa de la Vida: antes del nacimiento —al negarse a dar muerte a su hijo Paris en quien se había

---

Quién encontrará otra vez, y cuándo, el lenguaje (...) Golpeados por la ceguera, sí. Todo lo que tienen que saber se desarrollará ante sus ojos, y ellos no verán nada (12).

La vieja canción: no es el crimen sino su anunciación lo que hace palidecer a los hombres (...) preferimos castigar al que menciona el hecho que al que lo comete (19-20).

Seguiré siendo testigo aún cuando no haya un solo ser humano que me pida mi testimonio (28).

¿Es que quería arrancar a las gentes del medio en el que estaban insertas? ¿En el que se sentían bien, sin buscar otra cosa? Y entonces yo, arrogante: porque no conocen otra cosa, porque sólo se les permite esa clase de preguntas (36).

Se puede saber cuando empieza la guerra, pero cuándo empieza la pre-guerra. Si hubiera reglas, habría que difundirlas. Transmitirlas grabadas en arcilla, en piedra. ¿Qué dirían? Dirían, entre otras cosas: no os dejéis engañar por los vuestros (78)

Nadie sabrá nunca de nosotros cosas tan importantes. Las tablillas de los escribas, endurecidas en el fuego de Troya, transmiten las cuentas del palacio, el trigo, los jarros, las armas, los cautivos. No hay signos para el dolor, la felicidad o el amor (91).

<sup>379</sup> Véanse las siguientes referencias:

(...) Les digo: Si pudieras dejar de vencer, esa ciudad vuestra perduraría (...) puede ser que, en el futuro, haya hombres capaces de transformar en vida su victoria (Wolf, 2013: 134).

**Poseidón:** Ahora vais a pagar, haced la guerra, mortales imbéciles. Destrozad los campos y las ciudades. Violad los templos, los sepulcros y torturad a los vencidos. Haciéndolo así reventaréis. Todos (Sartre, 1966: 90).

<sup>380</sup> En el acto II, cuadro ocho “Asamblea troyana” Casandra advierte:

**Casandra:** Cobarde llamaron quien era prudente. Allí se quedaron, carne para perros, que tiembla y espera regresar a casa. No sabe que ha muerto porque aún respira, y cree que es vida el tiempo que le queda para sucumbir. (Brie, 2000: 36-37).

vaticinado la caída de Troya—; durante la vida, aún en la guerra —al preservar a su hijo Polidoro y cuidar de las mujeres de su familia—, y después de la vida —al trascender su dolor y enfrentarse al poder, la mujer astuta que hace uso del lenguaje para descubrir el engaño, la intercesora y la que busca Justicia—. Según Eurípides y luego Ovidio, la venganza contra un antiguo amigo por el asesinato de su hijo terminará por convertirla en fiera: Brie, sin embargo, excluye la venganza y retiene la conversión en perra, en “puro instinto” por el dolor de su familia entera asesinada, por la indignación frente a la impunidad de los vencedores:

**Hécuba:** Me llamo, me llaman, me llamaban Hécuba. Un tiempo fui feliz en tierra de Troya. Ahora, por tanto sufrir, me he vuelto perra (...) no hay palabra que nombre al triste padre o a la madre del hijo muerto. No hay modo de nombrar un tal dolor. Tal vez innatural, inútil, vano, eterno (13).  
Renuncio a mi forma (...) Me vuelvo perra con todas mis fuerzas. No respiro, jadeo, vuelvo al principio. Al puro instinto...  
(Brie, 2000: 43)<sup>381</sup>

Incluso cuando esa animalización puede “retirarla” del universo social para priorizar la potencia de la fuerza destructiva del impulso bestial, sin lenguaje, la conversión de Hécuba refleja toda una constelación mayor de mutaciones deformantes por la violencia de las que ya hemos hablado, y que hacen del mundo conocido un lugar inhabitable, una ruina. Entonces: ¿de qué orden social en común, supuestamente “civilizado”, se retira esta madre trocada en bestia? Obsérvese además que en las tragedias en las que aparece la reina se reitera una actitud: intenta erguirse, ponerse de pie frente a y desde el dolor; para luego dejarse atravesar por él totalmente, y derrumbarse. Más allá de las obvias connotaciones dramáticas por la acumulación de muertes familiares de las que es testigo, es posible pensar que en el gesto de “echarse al suelo” y no poder levantarse se trasluce la idea del arraigo, la gravitación al suelo patrio, justamente cuando éste es el equivalente de la propia familia. En un juego de semejanzas, el cuerpo de Hécuba “es” el territorio, el cuerpo de Troya: todos vejados por el extranjero, convertidos en “otra cosa”. ¿No es la cuadrupedia una de las formas de resistencia, una extraña manera de estar cerca de la tierra de la que se es arrancada con brutalidad?

Con la visibilización de este drama maternal Brie revela dos figuras soslayadas a las que Eurípides —el poeta que frente a la descomposición social de su tiempo, hizo una cuidadosa inspección del dolor en la experiencia humana— ya había dedicado

---

<sup>381</sup> Véanse las resonancias de Wolf en el texto de Brie: “(...) Ajax se me echó encima. Y Hécuba, a la que sujetaron, lanzó maldiciones como yo jamás había oído. Una perra, gritó el Pequeño Ajax cuando hubo terminado conmigo. La reina de los troyanos es una perra aulladora” (Wolf, 2013: 157).

atención: Polidoro y Polixena. Más arriba planteábamos la posibilidad de que toda la obra funcionase como una retrospectiva de Hécuba sobre Troya y los años de guerra antes de convertirse en perra: ¿quién desencadena ese proceso y para qué? El más pequeño de sus hijos, quien ha pasado los últimos diez años junto a un amigo de la familia y no conoce su tierra natal ni los desastres de la contienda: su reserva y custodia en tierras “seguras” respondía no sólo a la continuidad del linaje, sino que también era símbolo de transmisión y conservación de la memoria familiar. Habiendo sido asesinado y abandonado su cuerpo a las aguas, el niño pide sepultura, pide el reconocimiento socio-cultural y afectivo que lo haga reingresar al entramado compartido: por eso, como todo espectro, según nos ha enseñado Jacques Derrida (1984), asedia, no se queda quieto, busca un pronunciamiento de parte de los vivos. Su figura recuerda el desajuste social, la salida de cauce de la Justicia, y la necesidad de hacer memoria histórica del dolor y las víctimas, preguntarse por qué pasó y cómo pasó lo que ha sucedido. De ahí que sea coherente que Polidoro remita a los detenidos desaparecidos arrojados al mar durante las últimas dictaduras militares del cono sur, pues Brie:

opta por dejar de lado la versión homérica según la cual el pequeño hijo de Príamo es muerto cruelmente por Aquiles, y retoma la versión de Eurípides que le permite poner en evidencia cómo se llega a vulnerar uno de los valores más preciados en el mundo homérico: el de la hospitalidad (...) en la versión de Brie [Polidoro] aparece flotando con una piel de cordero, en alusión a su condición de ofrenda sacrificial. Polidoro es evocado como espectro que emerge del mar reclamando, con voz quebrada, sepultura y honores fúnebres (Babino, 2003: 109).

En la versión de Eurípides y Ovidio, luego de que su cuerpo fuera arrojado al mar, Hécuba lo recupera y lo reconoce: el mar se lo devuelve y puede ofrecerle sepultura. “La Ilíada” de Brie parte de ese encuentro entre el espectro del niño y su madre en un lugar liminal, informe, alquímico, relativo a las metamorfosis: no es la ciudad de Troya sino su ruina, su cementerio; no es el Hades, pero está habitado por fuerzas extrañas (perros) y una mujer está a punto de renunciar a su forma humana. En ese territorio se reúnen madre e hijo quienes también son personajes des-limitados por el dolor y la violencia, desfigurados: un espectro sin sepulcro, un NN, y una “casi” fiera. De su diálogo, de las preguntas ¿cómo era mi casa? ¿cómo era Troya? y ¿cómo era la guerra?, emerge la obra misma. La puesta resuelve este momento con un planteo sonoro inquietante a partir de aullidos y ladridos, los gritos y parlamentos de Hécuba, en una escena casi completamente oscura, apenas iluminada con unos pequeños y puntuales focos de luz de linternas que “persiguen” el rostro de la madre:



**Hécuba:** (...) recuerdo a Polidoro. El más pequeño y tierno de mis hijos. El inocente, el cordero, Polidoro... Que nunca supo como era Troya...  
(Brie, 2000:13)

Luego de la presentación en primera persona de la mujer, el cuerpo entero de Polidoro aparece débilmente iluminado en el extremo del corredor muy cerca del murallón (que todavía no se ve por completo): éste adquiere una fuerte pregnancia sonora y emotiva por medio del canto de un poema andino muy antiguo y sumamente conocido, del primer poeta quechua Juan Wallparripachi.<sup>382</sup> Interpretado en quechua y en español, los versos están en completa sintonía temática con el personaje y el momento trágico de encuentro con la verdad de la muerte:

**Polidoro: ¿Ima phuyun jaqay phuyu,  
Yanayasqaj wasaykamun?  
¿Qué nube es aquella nube  
¿Que obscurecida se aproxima?  
Mamaypaj waqayninchari  
Paraman tukuspa jamun.  
Será el llanto de mi madre  
convertido en lluvia viene.  
(...)  
Descansa mi madre mía.  
Te lo pido de rodillas<sup>383</sup>**

Como en varios momentos de la obra, el personaje que narra una acción violenta sufrida en el pasado, recibe y da a ver sus efectos en su propio cuerpo en el presente de la acción escénica. Así, el relato que Polidoro ofrece sobre su periplo personal va siendo esporádicamente interrumpido tan sólo por la exclamación cada vez más dramática de: “¡Tío!”. Diacronía histórica siempre interrumpida por un “presente que no pasa”, el instante de su asesinato, el gesto que acompaña el llamado es de sorpresa, pedido de piedad y forcejeo alternadamente. La iluminación se contrae hasta dejar apenas un débil

---

<sup>382</sup> Aunque la mayor parte de la tradición poética quechua es de transmisión oral, Wallparripachi fue uno de los pocos que usó la escritura. La mayoría de sus poemas están perdidos y se conservan menos de veinte composiciones, entre ellas, una de las más conocidas es la que se introduce en la pieza “Mamay”. Este autor es considerado por los estudiosos del tema, como el poeta de las ausencias, puesto que el motivo de la soledad es el que más frecuentemente aparece en su obra conservada. Una de las expresiones recurrentes es la pregunta que requiere respuesta y no la consigue. En los 12 poemas que han llegado hasta la actualidad se destaca el tema del dolor causado por la muerte de un ser querido, cuya expresión genérica durante el incanato respondía al sonccay arawi, que por lo general describía la desolación, la tristeza y el abandono. Wallparripachi fué adoptado por Juana Azurdy de Padilla y combatió con ella durante las guerras por la independencia a principios del siglo XIX, donde murió. Ver: Nagy, Silvia (1994). “Juan Wallparripachi: el poeta de la ausencia” en *Signo. Cuadernos Bolivianos de Cultura* N° 41. Enero-Abril. Nueva Época.

<sup>383</sup> El resto del poema reza en español: *El sol alumbra a todos,/Menos a mí. /No falta dicha para nadie;/mas para mí solo hay dolor. // Porque no pude conocerla /Lloré más harto que la fuente, /y porque no hubo quien me asista /Mis propias lágrimas bebí. // También al agua me arrojé /Queriendo que ella me arrastrara. /Pero el agua me echó a la orilla /Diciéndome: "Anda aún a buscarla". // Si ella viera mi corazón, /cómo nada en lago de sangre./ envuelto en maraña de espinas, /Lo mismo que ella está llorando.*

foco de lateral que semeja, por su forma horizontal, la superficie del mar iluminada por la luna, sobre la que el personaje parece flotar. Como decíamos, la presencia del niño en tanto espectro es un reclamo de memoria, Justicia y duelo:

**Polidoro:** ¡Y no tengo sepulcro ni duelo, y no tengo sepulcro ni duelo!  
¡Tío!  
He abandonado mi cuerpo, me libero, fluctúo en torno de Hécuba (...) ¡Aquiles reclama para su tumba, como señal de honor un sacrificio, lo obtendrá, no le negarán sus amigos este regalo (...)  
¡Tío!  
Y yo, y yo desventurado, por obtener un sepulcro afloraré, apareceré sobre la playa.  
¡Tío!  
(...) Aquello que pedí va a serme concedido  
(Brie, 2000: 13)

Como hijo insepulto, como espectro que reclama Justicia, Polidoro reaparece en dos instancias dramáticas claves del acto II. La primera tiene lugar previo a la muerte de Patroclo: tras un momento donde éste relata de qué modo fue matando a distintos troyanos, que a su vez describen la *fuerza* del aqueo contra sus cuerpos, Polidoro entra a escena. Su figura insiste, recalca, el conflicto que atraviesa toda la obra: la necesidad cultural y política de dar sepultura a los muertos, respetar los cuerpos ultrajados por la violencia en el momento de sus exequias. Especularmente, Polidoro funciona como la faz inconclusa de los rituales de despedida, mientras Patroclo consigue ser enterrado conforme su deseo transmitido en sueños a Aquiles, y es recogido por las Ceres en escena:

**Polidoro:** Mi cuerpo en el agua flota sin descanso, junto a los demás. Mi cuerpo, náufrago velero de mi niñez. Dentro de mi está Troya madre, pero yo no se donde estoy. Ah, si yo estuviera en algún lugar podrías esperarme, verme regresar. (...) Una sombra en la sombra no se puede ver.  
(Brie, 2000: 34)  
(...)  
**Patroclo:** Quiero que me entierres para entrar al Hades (...) vago solo y perdido en el frío. Dame la mano Aquiles, te lo ruego (...) Juntos crecimos, juntos reposemos.  
(Brie, 2000: 36)<sup>384</sup>

El segundo momento de entrada espectral de Polidoro es luego de la muerte de Héctor, cuando guía, acompaña y protege a su padre en el viaje hacia el campamento aqueo sin ser reconocido por él. Aquí, nuevamente, ruega para que no lo olviden y remarca que su cuerpo aún no ha sido honrado:

**Polidoro:** Debo abandonarte Padre, te serví de guía. Yo también fui tu hijo. Ahora soy sombra, sueño sin sepulcro (...) Recupera a Héctor, honra su cadáver (...) Piensa en Héctor padre, tu hijo predilecto. Después tendrás tiempo de pensar en mí.  
(Brie, 2000:41)

---

<sup>384</sup> La escena culmina cuando tras envolver en un poncho el cuerpo de Patroclo, Aquiles lo carga y recorre el corredor cantando “¿A donde vas jilguerillo?”, canción popular chilena de amor (tonada) divulgada por Violeta Parra.

Bajo el tópic de los hijos sacrificados por la guerra y la violencia, la lectura historizadora del poema homérico añade otro enlace espectral entre el pasado remoto, el reciente y el presente latinoamericano: así Polixena y Victoria Walsh se superponen.<sup>385</sup> Brie hace confluír dos intertextos disímiles: la tragedia de Eurípides (registro poético) y las cartas del periodista Rodolfo Walsh (registro documental-testimonial)<sup>386</sup>:

**Polixena:** (...) déjame morir antes que apelar a ruegos vergonzosos, indignos de mí (...) que una vida sin honra es la mayor de las desdichas (213)  
[a punto de morir, según uno de los griegos, exclamó] (...) de buen grado muero (...) siendo libre quiero morir como libre, pues si soy reina me avergonzaría de ser llamada esclava entre los muertos (...) He aquí mi pecho.  
(Eurípides, 1966: 217)

Mi hija estaba dispuesta a no entregarse con vida (...) Conocía, por infinidad de testimonios, el trato que dispensan los militares y marinos a quienes tienen la desgracia de caer prisioneros (...) Sabía que una guerra de esas características, el pecado no era hablar sino caer (...) [dice el soldado] (...) recuerdo la última frase, en realidad no me deja dormir: 'Ustedes no nos matan, dijo, nosotros elegimos morir'. Entonces ella y el hombre se llevaron una pistola a la sien y se mataron enfrente de todos nosotros (Walsh, 1994: 189-191)

“Carta a Vicky” y “Carta a mis amigos” son la base testimonial que utiliza el dramaturgo para diseñar tanto la analogía elíptica femenina, como la referencia política al ensayista desaparecido, de cuya muerte también se da cuenta al final de la escena. Si bien el cuadro uno del acto II se aboca a las figuras de Polixena y Victoria, lo hace desde la perspectiva que Brie construyera a partir de “otra escritura-otra voz” que es la del padre y militante político. ¿Cómo es esa voz que Brie recupera, hace propia y que él mismo personifica en escena? Retomando lo planteado por María Moreno (2004) destaquemos que, a contrapelo del machismo dominante —presente en el sentido común, y también dentro de las organizaciones de izquierda revolucionaria—, lejos de la idealización naif o la demonización conservadora, en las cartas mencionadas Walsh-padre configura una imagen encarnada y compleja de la militante política que deja

---

<sup>385</sup> Brie señaló que en esta empresa, hubo que contrarrestar la tentación o el peligro, de identificar por bandos a troyanos y griegos en paralelo con los grupos estudiantiles y guerrilleros de los setenta luchando contra militares. Construyó tres referencias al pasado reciente/presente: las cartas de Walsh para dar cuenta de la historia de Victoria Walsh en alusión a Polixena; el testimonio de Graciela Daleo y la carta de los trabajadores de la morgue a Videla. En la primera versión impresa, que es la que tomamos como referencia para el análisis así como en el video, sólo figura la primera, en tanto en la reciente versión editada por Atuel, la carta de los trabajadores de la morgue, está presente en el II acto tras el cuadro de la muerte de Dolón. Mientras la alusión a Daleo está implícita en la construcción dramática de Briseida.

<sup>386</sup> Es necesario recordar que como escritor Walsh supo combinar de un modo audaz e innovador distintas textualidades (ficción, testimonio, periodismo de investigación) configurando lo que más adelante se conoció como género de “no-ficción”. Ver: Amar Sánchez, Ana María (1992). *El relato de los hechos*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo. Justamente el texto “Carta a mis amigos”, da cuenta y describe el operativo policial tras el cual su hija se quita la vida: para hacerlo, articulando distintos registros discursivos, apela incluso a la “voz-mirada” —mitad ficcional, mitad documental— de un soldado: “Me ha llegado el testimonio de uno de esos hombres, un conscripto (...)” (Walsh, 1994: 190).

traslucir una fe, una confianza muy peculiar en el saber de las mujeres, y lo hace a través de la figura de su propia hija, un actitud que, como lo venimos explicando, también comparte Brie no sólo con relación a Polixena sino a otras mujeres troyanas.<sup>387</sup> Pero además subrayemos que, por su formato (esquela íntima) y tipo de circulación (socializada),<sup>388</sup> estos textos entrelazan lo privado y lo público, lo sanguíneo y lo político, nuevamente en sintonía con la estructura y sentido ideológico de la obra de TA.<sup>389</sup>

Según Moreno el díptico “Carta a Vicki” y “Carta a mis amigos” es “al mismo tiempo una necrológica, una carta abierta y la despedida privada de un padre” (2004: 113), articulando crónica policial y simbología crística.<sup>390</sup> El uso de las dos cartas significa simultáneamente una forma de recuerdo de la hija perdida, duelo simbólico — Walsh no pudo despedirse de su hija personalmente porque se encontraba en la clandestinidad—; y también la inquietante proyección imaginaria de su próxima metamorfosis —la muerte y la desaparición física de su cuerpo—. ¿No hay aquí una analogía profunda con la figura de Hécuba? Precisamente, si en la primera escena del acto I una madre a punto de convertirse en fiera comienza a narrar a su hijo las desventuras de su pueblo y su familia; aquí, en las postrimerías de su vida, perseguido y

---

<sup>387</sup> Véase como resuenan en un mismo sentido los textos de Weil y de Moreno, en torno a la vejación posible, pero inenarrable, del cuerpo femenino amado:

“El amor conyugal, condenado a la desgracia, es de una pureza sorprendente. El esposo, al evocar las humillaciones de la esclavitud que esperan a la mujer amada, omite aquella cuyo pensamiento mancharía de antemano su ternura” (Weil, 1961: 35).

“El suicidio de Vicky no sólo la sustrae de sus enemigos sino que releva a sus compañeros, entre ellos su padre, de la ofensa por el atropello de su cuerpo merced al rito patriarcal de los vencedores” (Moreno, 2004: 123).

<sup>388</sup> Walsh hizo circular la “Carta a Vicki” entre sus amigos. Posteriormente fue reproducida en Adellach, Alberto y otros *Rodolfo Walsh. Secuestrado por la Junta militar argentina*. Madrid, Ediciones del Rescate/Serie de los Trabajadores de la Cultura Represaliados en la Argentina. 1981. “Carta a mis amigos” también fue transmitida clandestinamente entre sus conocidos. Luego se publicó en *Cuadernos de marcha/Segunda época*, N° 2/1. México DF, julio-agosto, 1979.

<sup>389</sup> Las epístolas exponen dramáticamente la potencia filiatoria de una época que a la vez que hacía coincidir en una misma lucha a padres e hijos, podía irreversiblemente separarlos. En esos casos: “(...) los cuerpos fueron separados por la política; hubo padres que sustrajeron sus cuerpos negándose a ser instrumentos de una política que los dejaba al descubierto frente al enemigo y cuya palabra no logró persuadir a los hijos de que sustrajeran los suyos puesto que éstos enunciaban la razón de otra sangre, la derramada” (Moreno, 2004: 115).

<sup>390</sup> La autora detecta además cómo en los relatos sobre la muerte de su hija Walsh despliega sus múltiples identidades: como periodista, como hombre de formación católica, como sujeto político, como compañero y como padre, obviamente. Moreno señala: “(...) en la descripción del camisón como “demasiado grande”, que da un toque personal a la necrológica, humaniza al sujeto integrante de un colectivo a través de un rasgo individual y, al darle una dimensión cotidiana, *desmilitariza* un gesto de la protagonista que, de otro modo, podría leerse como excesivo y desesperado. Es con la mención de ese camisón demasiado grande que Walsh cubre a Vicky y la *virginiza* (...) Y en un párrafo de su diario íntimo deja otro apunte en torno a la militancia y la filiación: “los proscritos no pueden reconocer directamente a sus hijos (...)” He aquí la posición de un padre ubicado del lado de la hija en el interior del grupo militante (...)” (Ídem: 118).

convertido muy poco después en “desaparecido” (toda una des-figuración corporal, nominal e identitaria), un padre intenta dejar un testimonio de denuncia narrando su experiencia personal frente a una pérdida irreparable, o narrando a su hija las desventuras de su pueblo. O ambas cosas a la vez.<sup>391</sup>

En el acto I, Hécuba y Polidoro sostienen un “diálogo” espectral; en el II, aunque la carta abierta es imposible pues la destinataria está muerta, la puesta reúne en “el pasillo de la memoria” a padre e hija a propósito de las semejanzas despertadas por la lectura del poema homérico, justamente la obra-base de la puesta misma. Cuadro metareflexivo nodal para la pieza, Brie-actor aparece en escena y presenta a quien va a encarnar seguidamente y, ubicado en un extremo del corredor que ha cruzado en toda su longitud lee, apenas iluminado por un foco de luz que proviene del libro, el texto que será la llave de enlace analógico entre pasado y presente:

**Walsh:** Rodolfo Walsh, escritor, periodista. Asesinado en Buenos Aires en 1977. tres meses antes había muerto Victoria... **mi hija**. La Ilíada: “Junto a su padre luchaba Arpalión. Una flecha aguda se hundió en su nalga partió la vejiga, se incrustó en el hueso. Mojaba la sangre los brazos del padre mientras lo llevaba a Troya y lloraba. **Por un hijo que muere, no hay recompensa.**”<sup>392</sup>  
(Brie, 2000: 28)

El primer marco discursivo de esta escena es sobrio, impersonal, pero a partir de la frase “mi hija”, cambia hacia un registro subjetivo. La oscuridad total de la escena colabora en esta especie de inmersión en la fantasía, en la mirada de un padre que no pudo despedir el cuerpo de su hija.<sup>393</sup> Frente a él, iluminada sorpresivamente por dos linternas se presenta Victoria-Polixena: actriz y muñeca, figuran los cuerpos político, poético y testimonial de las hijas (de Walsh y de Príamo), entre quienes se establece la analogía (invención de Brie, y ausente en las cartas):

**Walsh:** ¡Victoria! Aquí me ves, leo La Ilíada, la guerra de Troya. Hay una hija de Príamo, Polixena. Te le parecías tanto hija mía: rebelde, obstinada, orgullosa. A Polixena la degollaron en honor a Aquiles.  
(Ídem)

El texto dramático vuelve a cambiar de tono e interlocutor y, al utilizar como fuente la “Carta a mis amigos”, el monólogo se vuelve más descriptivo y ya no dirigido a la hija sino a “quienes le prestan oído”, mientras el actor camina atravesando

---

<sup>391</sup> Rodolfo Walsh fue emboscado y baleado en plena vía pública el 25 de marzo de 1977 por un grupo de tareas de la Escuela de Mecánica de la Armada. Su cuerpo llegó sin vida a ese lugar, pero nunca fue repuesto a la familia. Resulta notable, justamente, el paralelo con el ‘otro’ cuerpo muerto y desaparecido al que alude la pieza en el primer acto, el de Marcelo Quiroga Santa Cruz, quien fue muerto en un local de la COB, y también continúa desaparecido. Precisamente, a ambos va dedicada la obra de TA.

<sup>392</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>393</sup> No es superfluo el detalle de los lentes que el actor se coloca justo antes de decir, “mi hija”, en obvia semejanza con el semblante de Walsh.

nuevamente el corredor hasta sentarse donde se habían ubicado la actriz y la muñeca, que ahora tiene en sus faldas y “lo acaricia” mientras él dice:

**Walsh:** Hacíamos planes para vivir juntos, pero ambos presentíamos que no iba a ser posible (...)  
(Brie, 2000: 29)

Imprevistamente, el monólogo es interrumpido por un apagón y la acción intimidante de los perros que ladran persiguiendo a la actriz que encarna, vestida en camisón, a Victoria, mientras Walsh grita llamándola por su nombre. Cuando la luz escénica retorna, los actores se encuentran en ambos extremos del corredor y se recomienza el relato para reponer verbalmente el momento de rodeo de la víctima y su suicidio que, escénicamente, está tratado de forma especular entre la actriz y la muñeca. Mientras el padre explica el operativo y describe los movimientos de su hija; la actriz y la muñeca (manejada por uno de los siervos) miman, repiten los gestos:

**Walsh:** De pronto hubo silencio (...) Victoria se acercó a la cornisa, flaca, de pelo largo, el camisón de noche. Habló con voz alta pero tranquila: “No nos matan ustedes”, dijo a la tropa “nosotros elegimos morir” y luego se llevó una pistola a la sien y apretó el gatillo.  
(Ídem)

Luego del disparo los dos cuerpos de Victoria-Polixena, se separan: el cuerpo-objeto es colgado en un extremo del murallón, el cuerpo poético de la actriz atraviesa el corredor y sale de escena rozando a Walsh, quien retoma su monólogo en clave íntima como al comienzo del cuadro, y reitera la cita del poema homérico. Inmediatamente después, uno de los perros empuja su cuerpo hacia el murallón blanco y, ya convertido en objeto por la violencia, desde el fuera de escena se le dispara dos veces:

**Walsh:** No pude despedirme, en el oscuro se mueren los perseguidos. Nos queda la memoria como único cementerio. Ahí te guardo, te acuno, te celebro y quizás te envidio (...)  
**“Por un hijo que muere no hay recompensa”.**  
(Ídem)

Si una de las claves éticas de la obra es la advertencia de Héctor antes de expirar: “Un muerto es espejo para los que viven. Su cuerpo es la forma de una despedida. Las tumbas permiten vivir y olvidar” (Brie, 2000: 40), la frase “Por un hijo que muere no hay recompensa” parece ser la letanía histórica de los padres presentados en “La Ilíada” de TA: Hécuba, Walsh y Príamo. Este último es el único de los tres que consigue despedir a su hijo con ritos fúnebres y honrarlo públicamente, a diferencia de Hécuba que se convierte en fiera, y Walsh quien, compartiendo la lucha con su hija, termina muerto.

En el cuadro catorce “El rescate de Héctor” se produce un nuevo desdoblamiento del cuerpo del hijo avasallado por la violencia: esta vez es Héctor el

encarnado simultáneamente por muñeco y actor. La escena muestra a Aquiles que replica, reitera los gestos de Príamo: si el rey de Troya lava el rostro y el cuerpo del aqueo, éste hace lo propio con el muñeco que encarna al hijo; si el primero se quita el poncho, el segundo viste al muñeco con él. Al restituir el cuerpo de Héctor, ambos se unen en un lamento donde cada cual llora la pérdida del ser amado —hijo y amigo respectivamente—: con la disposición de los personajes en idéntica posición, Príamo recogiendo al hijo y Aquiles recogiendo al muñeco, la puesta insiste en la idea de que la guerra sólo cosecha muerte a un lado y otro de los contendientes, un espejo de pérdidas, de devastación, dentro del macro espejo-espéculo de la violencia que es la obra en sí misma.<sup>394</sup>

La escena culmina con el viaje de Príamo con su hijo rumbo a Troya: tanto el momento anterior como éste forman parte del ritual de despedida fúnebre, una expresión de elaboración del dolor. A lo largo de todo el corredor el padre carga con Héctor (duplicado: muñeco y actor) de diversas maneras y casi llegando al final del itinerario “se pone por delante” del paso inexorable del tiempo y de la muerte —el cuerpo de su hijo que avanza hacia la pira fúnebre— y luego “por detrás” para retener, aún, el destino del joven. Sin conseguirlo, Príamo se “cuelga” del actor que interpreta al hijo que termina por sacarlo de escena:

**Príamo:** Vamos a quemarte hijo. Te volverás viento. Podrás descansar. Pero yo hijo mío, no conozco el reposo. Si duermo te sueño, si despierto te pienso. Hazme descansar Héctor, te lo ruego, caminar sin verte, dormir sin soñarte (...) Vamos Héctor el camino es largo, volvamos a casa. Todos te esperan (...) Apura hijo, lleguemos. (...) ¡No, no!, quisiera cambiar. Que Zeus me conceda partir en tu lugar, quedar insepulto, cuerpo para buitres y tú renacer. Hijo, demasiado vivo, demasiado vivo estás dentro de mí.  
(Brie, 2000: 42)

Finalmente, en una suerte de epílogo o coda, la obra concluye en la escena 15 con “Los funerales de Héctor”: tras el canto coral de lamentación ya oído cuando la entrega del cuerpo, casi a la manera de *flashes* testimoniales separados por apagones de luz, se vuelve sobre el punto de vista doliente de la víctima exponiendo el derrotero de las mujeres de Troya después de su caída para condensar verbal y escénicamente los tópicos que han sido tratados: la viudez y la posibilidad de enterramiento del ser amado (testimonio de Andrómana); la masacre de vidas humanas que provoca la guerra, los

---

<sup>394</sup> La imagen plástica que configuran estos cuatro cuerpos dolientes, y la frase de reminiscencias bíblicas con la que Aquiles hace entrega del cuerpo de Héctor —“Aquí tienes a tu hijo”—, remite inmediatamente a “La piedad” (Miguel Ángel, 1498-1499):

**Apolo:** Cuando se cansaron de mirarse el uno con el otro, quisieron dormir. Así se durmieron, uno al lado del otro. El padre del muerto y el que lo mató.  
(Brie, 2000: 42)

cuerpos insepultos, el botín de guerra, la esclavitud y el destierro (testimonio de Hécuba); la desesperación y la locura que provoca la violencia, la impotencia de las denuncias de horror (testimonio de Casandra) y el duelo, la reunión como forma de recuerdo, el lamento herido por la humanidad rota, la honra a los muertos, la memoria de los desaparecidos (testimonio de Príamo).

El relato de Casandra es una síntesis de la guerra, no sólo a nivel verbal sino escénico: mientras habla un siervo va despojándola de “todos los signos” de la contienda que hubo visto y presagiado y que, vueltos objeto, son dispuestos en diferentes lugares del murallón (un torso humano mutilado, espadas, varillas de lucha, armaduras). Por su parte, de las tres intervenciones testimoniales de Hécuba en esta escena, la segunda es la más inquietante, la menos tranquilizadora. Entre los aullidos de perros dice:

**Hécuba:** No perdí nada, renuncio a todo. ¿Mis hijos ya no están? Yo los rechazo. No parí a nadie, no crié a nadie. Nadie quemó Troya, nadie vivió aquí, no hubo torres ni mar golpeando las murallas. Renuncio a la memoria. Lo que contamos volverá a existir. No existen el nunca más, ni el para siempre. Los carniceros aprenden del grito de sus víctimas. Las víctimas no aprenden. Hasta el último instante no saben que son víctimas. No se aprende de lo que no se reconoce. (...)  
(Brie, 2013: 62)<sup>395</sup>

Este testimonio pone de manifiesto no sólo el negacionismo, la invisibilización del drama de los muertos y masacrados, la desmemoria y las políticas del olvido; sino que hace explícita la dramática repetición del horror y la represión, la necesidad imperiosa de “reconocer” para aprender: justamente el núcleo de la anamnesis de aprendizaje ético que busca vehiculizar a través de sus obras TA. Que inmediatamente después de ese testimonio, Príamo describa el funeral de Héctor y destaque el rol de los “cantores” no es inconsecuente: de hecho las ideas de reunión, de convivencia (“banquete en honor del muerto”), de “hacer memoria”, honrar la vida del ausente a través del canto y la poesía (una de las funciones de los aedos griegos) son centrales en la concepción que TA tiene en torno al sentido socio-simbólico del teatro.

El circuito elíptico que propone la obra enlazando pasado y presente tiene como propósito insistir en un ejercicio de memoria del dolor y la violencia como forma de piedad, así como resaltar la necesidad actual de un orden de con-vivencia, respeto y reconocimiento del Otro distinto, advirtiendo, en palabras de Weil, que: “El que ignora hasta qué punto la fortuna variable y la necesidad tienen a cualquier alma humana bajo

---

<sup>395</sup> Esta cita aparece en la puesta grabada, y figura en la segunda edición de “La Ilíada”, aunque no en la primera impresión de la que tomamos el resto de las referencias del texto dramático.



su dependencia no puede mirar como semejantes y amar como a sí mismo a aquellos a quienes la suerte los ha separado de él por un abismo” (Ídem: 41).<sup>396</sup> Tras esos últimos *flashes* testimoniales y en la quietud final del espacio vacío, la puesta, como espejo-espéculo de la propia imagen violenta, como visión profética de la ruina del pasado en el presente, abandona al espectador. Tan sólo resta un canto ritual emitido fuera de escena, y el murallón habitado por objetos de muerte, forma física de la interpelación: ¿hemos recordado?, ¿nos hemos re-conocido en el ejercicio de la *fuerza* y en su padecimiento? ¿Qué respuesta damos a la violencia? ¿Qué respuesta damos al dolor de los demás?

### 3.3. Una política de la huella: oído garante y ojo responsable como claves de aparición pública de lo subalterno

En este apartado queremos dejar planteada una propuesta de síntesis de las ideas que hemos desarrollado conceptualmente y a través del análisis comparado de casos, y abordar finalmente el último grupo de obras del corpus que apelan intensivamente a los dos motores de la memoria elíptica.

En *La condición humana* (2009) Hannah Arendt enseñó que la vida política y la esfera pública, ese vivir juntos donde *se es oído* y *se es visto* (se es reconocido), son posibles por la *acción humana*, es decir, esa indisociable amalgama del discurso y el hacer con otros.<sup>397</sup> La palabra y el acto son la llave de inserción en el mundo, garantía de realidad, existencia y *aparición identitaria* del sujeto en un espacio-en-común. La esfera pública se sustenta allí donde el discurso es una forma humana de contestar, analizar y discernir qué sucede y qué se hace/ se puede hacer; y se afirma cuando la palabra re-liga la acción con su sentido, la completa porque la vuelve comprensible, comunicable y pública, esto es, política: “El poder sólo es realidad donde palabra y acto no se han separado, donde las palabras no están vacías y los hechos no son brutales, donde las palabras no se emplean para velar intenciones sino para descubrir realidades y

---

<sup>396</sup> Además: “Si todos están destinados desde el nacimiento a sufrir la violencia, es esta una verdad que el imperio de las circunstancias oculta ante el espíritu de los hombres (...) Al usar su poder nunca piensan que las consecuencias de sus actos los obligarán a inclinarse a su vez (...) las ideas de límite, de medida, de equilibrio, que deberían determinar la conducta de la vida, sólo tienen un empleo servil en la técnica” (Weil, 1961: 23-24).

<sup>397</sup> Hannah Arendt conceptualiza la “vita activa” como el complejo de actividades que distingue la existencia humana: labor (procesos biológicos), trabajo (mundanidad) y acción (pluralidad, habitabilidad en un universo compartido, presencia entre los hombres).

los actos no se usan para violar o destruir sino para establecer relaciones y crear nuevas realidades” (Arendt, 2009: 223).

Justamente, como motores de una *anamnesis elíptica y ejemplar*, la presencia en las obras del *oído garante* y el *ojo responsable* —una discursividad poético-testimonial que se adentra en *zonas de inquietud*— funciona como tentativa de vigorización de la humanidad de aquellos sectores acallados/invisibilizados al hacerlos *aparecer* ante los otros y con los otros en una arena política conflictiva y en disputa, que los ha sistemáticamente subalternizado. Si la voz que sobre-vive y la imagen de la víctima persisten a contrapelo de la Historia; si son trazas encarnadas de la exclusión y la violencia donde se expone brutalmente que una vida desprovista de humanidad, es posible; el deber que asumen ambos grupos está asociado al compromiso por introducir una *política de la huella* (Brossat, 2000), para desde la cultura marcar *huella en la política*, y tender hacia una política por la Vida.

Puesto que “la tarea por venir consiste en establecer modos públicos de mirar y escuchar que puedan responder al grito de lo humano dentro de la esfera visual” (Butler, 2006: 183) y el obstáculo a sortear es el escamoteo de un espacio dentro de la arena/esfera pública en el que el diálogo sea posible, la relevancia de las obras radica en que son propulsoras de la discusión y disputa por la definición de lo “visible como humano”, así como generadoras de conciencia de la necesidad de un tipo de vida social diferente. Los films y las puestas del corpus son producciones con fuerza política puesto que activan la indagación crítica del pasado reciente y el presente —el “orden dado” y sus marcos de sentido—. Manifiestan un apremiante esfuerzo por dar expresión y representación a los sectores populares, sus intelectuales orgánicos y sus formas de resistencia, como parte de “la lucha contra el sepultamiento en las fosas de la historia, del desperdicio hiperviolento cuya producción acompaña, hoy más que nunca, la marcha hacia delante de la democratización del mundo” (Brossat, 2000: 127).

- *Memorias de la luz: visibilidad evanescente y escucha del espectro político en “Otra vez Marcelo”*

Según su autor y director, el título de “Otra vez Marcelo” alude tanto a una novela que Quiroga Santa Cruz estaba escribiendo y dejó inconclusa —*Otra vez Marzo* (1990)— como a la vigencia de su pensamiento político y la actualidad de su crimen, aún impune con la complicidad de gobiernos constitucionales.<sup>398</sup> La inconclusión de la novela significa, simultáneamente, la interrupción de la vida de Quiroga —su muerte y desaparición—, pero a la vez el retorno insistente de la Vida y el tiempo (cronos); es señal de frustración (su autor no terminó de escribirla) y apertura a que otro retome esa escritura —poética y vital—.

Sin soslayar estas referencias, sospechamos que aún hay “algo más” en el título, tal vez evanescente, que configura una (otra) clave/llave de lectura.<sup>399</sup> Inspirados en el fenómeno cultural argentino conocido como “siluetazo”<sup>400</sup> proponemos pensar “Otra vez Marcelo” como una “silueta dramática”: el intento, imposible y reiterativo, esquivo e insistente por demarcar los límites de una figura, un cuerpo. Metonímica, precaria, sintética, sostenida por la paradoja de un vacío formal y material que la vuelve posible, una silueta hace presente en el presente una experiencia de vida ausente. ¿Quién ‘presta el cuerpo’ para dibujar esta silueta? El espectro, lo que “resta” (sin saldar) del desaparecido, las huellas dispersas que ha dejado. Mientras el cuerpo real de Santa Cruz

<sup>398</sup> Brie se refiere al boicot a las comisiones investigadoras, especialmente durante el reciente gobierno de Hugo Bánzer a fines de la década del noventa.

<sup>399</sup> Basamos nuestra reflexión sobre la obra a partir de materiales conservados como el programa de sala-texto dramático (publicado a la manera de un pequeño cuadernillo por Plural en 2005), la edición reciente del mismo texto dramático compilada por Marita Foix (2013) y un video facilitado por el grupo de Teatro de los Andes en 2011, en el cual sólo pueden visionarse las primeras escenas. El video es un soporte de información de la poiesis acontecida que complementamos con la lectura del texto dramático, rastreando la escena implícita en él (que está sujeta a reglas posibles de teatralidad escénica). Contamos además con las notas tomadas de una función a la que asistimos personalmente en 2006 en el “Galpón Catalinas Sur” en la CABA. La edición reciente del texto dramático presenta variaciones mínimas en relación al texto, y la introducción de algunas didascalias.

<sup>400</sup> Hacia 1982 Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, tres artistas y docentes de artes plásticas planearon presentar en el Salón ESSO un proyecto que concretara la dimensión del vacío de los miles de desaparecidos. La guerra de Malvinas y las dificultades prácticas de producción obligaron a una reformulación del proyecto que literalmente pasó del Salón a la plaza pública. Hacia mediados de 1983 se contactan con la agrupación de Madres de Plaza de Mayo y en el marco de una asamblea de preparación de la III Marcha de la Resistencia, se incluye la propuesta de los artistas dentro del evento como forma de visualizar a gran escala su reciente consigna “*Aparición con vida*”. La dinámica desarrollada consistió en el silueteado de figuras humanas a escala natural y la pegatina de las mismas en edificios y estructuras públicas circundantes a Plaza de Mayo. Así el 21 de septiembre de 1983 se multiplicaron las intervenciones en los espacios públicos construyendo un diálogo complejo entre siluetas, edificios y transeúntes: el territorio cotidiano quedó trastocado primero con la práctica de taller colectivo de silueteado, y luego con las producciones en sí mismas que interrumpieron el discurso arquitectónico, con un relato-emblema que trastornó la experiencia lógico-sensorial del espacio, y asoció a los manifestantes solidaria y estéticamente. Para una compilación de documentos y ensayos sobre la experiencia véase por Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (2008).

manifiesta una de las formas de des-realización de lo humano por la cual “esa vida” no es digna de ser llorada, recordada, cayendo por fuera del marco de inteligibilidad-nominación; la obra pivotea alrededor del tipo de respuesta responsable y posible a la violencia dentro del orden democrático actual. El teatro se hace entonces cargo del espectro, por eso “siluetea”:

(...) esas vidas tienen una extraña manera de mantenerse animadas y por ende deben ser negadas otra vez (y otra vez más). No se puede llevar luto por ellas porque ya están perdidas o, más bien, nunca “fueron”, y deben matarse ya que parecen seguir viviendo, empecinadamente, en ese estado de falta de vida (...) La des-realización del “Otro” significa que aquel no está ni vivo ni muerto, sino en una forma interminablemente espectral (Butler, 2006: 90).

La obra gira en torno a una figura ausentada violentamente, desaparecida por la *fuerza* pero que retorna, regresa, visita con insistencia, de ahí el “otra vez...” del título: reuniendo huellas evanescentes (documentos, testimonios, entrevistas, recuerdos, fotografías) se asume como la *silueta* de una experiencia vital, humana, que reclama Justicia y duelo. La escena 1 dice:

**Marcelo:** ¿Sabes? Tal vez no eres tú la que sueña ahora.

**Cristina:** ¿Cómo, no soy yo?

**Marcelo:** Tal vez sea yo que a través de ti, quiere aparecer, y tu sueño sea la puerta en la que golpeo. Crees que me sueñas pero soy yo que dentro de ti invoca ese sueño

**Cristina:** ¿Qué quieres decirme?

**Marcelo:** Quiero que me pienses

(Brie, 2005: 14)

Sostenida por la interrelación de lo privado y lo público la obra cuenta a la vez una historia familiar y una política, y se configura a partir de la apropiación de dos tipos de fondos documental/testimonial que dan las claves de la silueta de Marcelo: una humana (la palabra de sus allegados) y una intelectual (a partir de la propia voz de Quiroga inscripta en sus materiales). Puesto que el principio constructivo de la pieza es la convivencia entre ambos planos, la estructura dramática alterna secuencias de tipo referencial e informacional (de contenido explícitamente histórico) con desempeño fundamentalmente verbal, que permiten la comprensión del marco contextual y hacen avanzar la acción —sobre todo en el ámbito del Parlamento—; con otras transicionales y poéticas, ligadas a la intimidad familiar, que ofrecen datos sobre la prehistoria de los personajes y sus motivaciones, desplegadas en ámbitos domésticos.<sup>401</sup> Mientras en las

---

<sup>401</sup> Las escenas 3, 4, 5 y 7 refieren a los primeros encuentros de la pareja y las formas de expresión de su amor, las ensoñaciones, evocaciones y fantasías despertadas; mientras las 9 y 10 al noviazgo y boda de Quiroga y Trigo. Entre ellas hay una continuidad dramática, semántica y estilística: es frecuente la apelación a juegos de palabras para aludir a la pasión profesada por la pareja; y destacable la importancia de las cartas, y en general la palabra, como forma de mediación y relación en un vínculo afectivo atravesado por reiteradas separaciones físicas. Es sintomático al respecto que, exilios mediante, la boda

primeras el monólogo tiene preponderancia; el diálogo, la danza, la música y la proxemia caracterizan a las segundas.<sup>402</sup> Tal vez de un modo algo esquemático, Marcelo y Cristina funcionan complementariamente como polos público y privado respectivamente. Incluso en la entrega de mundo que las didascalias hacen en la primera escena se marcan muy bien los ámbitos propios de cada personaje: el social para Marcelo, que se sentará delante de un lienzo que tiene esbozada una calle con casas a ambos lados (y donde se proyectan imágenes de la pareja y de Bolivia); y el familiar-doméstico para Cristina, situada junto a un biombo que simboliza la casa y los lugares de resguardo de la pareja (de hecho en la superficie del biombo hay esbozado el interior de una vivienda).<sup>403</sup> Sin embargo esto no conduce a una representación simplista de Cristina como “la mujer detrás de un gran hombre”. Ya en “La Ilíada” Brie había rescatado de las sombras a las figuras femeninas dentro de la Historia, y aquí sucedió algo similar pues conforme iba creciendo el texto y las imágenes de la puesta, la presencia de Cristina Trigo fue cobrando mayor peso dramático, convirtiéndose en el símbolo concreto de la resistencia y la memoria activa, la lucha contra la injusticia y la corrupción.<sup>404</sup>

La obra es una larga recuperación de la vida de Marcelo dibujada a partir de la voluntad de Cristina por hacerlo presente, por lidiar con su vacío y la imposibilidad de un duelo real: la silueta que va construyendo el relato de su esposa es una forma de

---

entre Cristina y Marcelo se celebre sin la presencia física del novio, y que en “su lugar” se halle su hermano en tanto representante por poder. La obra se encarga de graficar esa “ausencia” primera a partir de una danza: en ella la actriz parece bailar con un fantasma, ataviada como varón y “siendo movida” cual marioneta. No podemos dejar de mencionar las resonancias que despierta la escena mencionada, “Instrucciones para bailar con un ausente”, en relación a la experiencia que hacia 1985 realizó en Chile el CADA (Colectivo de Acciones de Arte). A fin de vehicular el reclamo por los varones desaparecidos en dictadura, y bajo el título “Viuda” el CADA hacía circular por diferentes revistas, fotos de mujeres vestidas de negro. Esta intervención se completaba con una forma performática de reclamo por la presencia de los maridos, con la apelación al baile como representación de su soledad forzada. En distintos actos públicos, bailar solas la cuenca (emblema de la Nación Chilena, pero también danza de conquista amorosa) “hacía presente el cuerpo ausentado” desde el vacío, como forma de denuncia.

<sup>402</sup> El ritmo general de la puesta oscila entre el dinamismo de las secuencias de desempeño y el reposo de las transicionales/íntimas sin que exista un corte abrupto entre ellas: como ya lo hemos señalado para otras obras de Brie, se trata de un cuidadoso trabajo de modulación de climas y atmósferas dramático-conviviales. Este tipo de funcionamiento binario se repite sistemáticamente en toda la obra y en cada nivel de análisis. Dentro del aspecto verbal el discurso informativo-referencial y en prosa se tensa con la aparición en algunas escenas de un registro poético que apela a la rima musical y rítmica, provocando cierta literaturización de los parlamentos. A una secuencia de desempeño en el congreso, desplegando todo el potencial político e ideológico de Marcelo, le sigue una escena transicional de intimidad filial amorosa.

<sup>403</sup> Aún esto, cabe destacar, que hacia el final, una vez muerto Marcelo, ella adquiere un papel más activo y ligado a la praxis política.

<sup>404</sup> Otro ejemplo de rejerarquización de la mujer, se encuentra en la escena 16 donde se subraya el papel político de las mujeres en la Historia boliviana, destacando cómo la huelga de hambre iniciada por sólo cuatro amas de casa mineras se masifica a todo el pueblo y hace caer la dictadura de Bánzer.

elaborar su ausencia, sea desde la retrospectiva verbal vehiculizada por el discurso épico, o desde el *flashback* vía dramatización. Ambas modalidades aparecen de forma alternada, y en general Marcelo es quien habla en presente y *vive* su discurso como *ahora*; mientras que su mujer es quien suele referir el pasado, narrándolo. Es posible advertir, además, el desarrollo de dos líneas temporales (dos diacronías) motorizadas por cada personaje: una sigue el derrotero de la pareja desde su adolescencia a la actualidad (Cristina); la otra traza la militancia desde las intervenciones parlamentarias por la soberanía y el gas, a los juicios políticos (Quiroga).<sup>405</sup> Es destacable también, el juego sincrónico de líneas cronotópicas<sup>406</sup> durante las escenas de los juicios (a Barrientos y Bánzer) cuando Cristina y Marcelo dialogan de manera indirecta desde tiempos y espacios distintos: él declama su discurso frente a los militares juzgados y, simultáneamente, a nivel de la acción su cuerpo recibe/da a ver los efectos de su denuncia (cronológicamente posteriores); mientras ella describe verbalmente las torturas a las que fue sometido luego de aquellos declaraciones.<sup>407</sup>

Dentro de la puesta hay un elemento clave que permite seguir desarrollando la idea de la obra como “silueta” del desaparecido: se trata de un lienzo vertical dispuesto en un extremo de la escena sobre el que se proyectan imágenes y fotografías. Éste funciona como proyección material del discurrir tanto de la memoria compartida, como de la personal de Trigo: memorias que hacen emerger y disuelven los contornos de Quiroga. La idea de Brie y César Torrico, el artista plástico surense que pintó el lienzo, no era resolver el soporte recargándolo aún más, sino esbozar, delinear algunos rasgos que permitieran, con la superposición de fotos,<sup>408</sup> dar cuenta de una suerte de

---

<sup>405</sup> En relación a la configuración temporal se observa una elaborada condensación: un lapso de tiempo largo es resumido en una escena o unas líneas del diálogo. Hay gran cantidad de elipsis, y en momentos puntuales ligados a la fantasía amorosa, el recuerdo emotivo o la visión fantasmática de la muerte, se utiliza la pausa, la detención, como suspensión del orden racional medible, y vía de acceso a una lógica subjetiva. Justamente: tanto en la escena 4 como la 5, que describen las evocaciones de Marcelo y Cristina jóvenes, Brie ha introducido y adaptado aquellos fragmentos de la novela de Quiroga *Los deshabitados* ([1959] 1995), que refieren a las ensañaciones que dos preadolescentes tienen uno sobre otro.

<sup>406</sup> Ver este procedimiento en el análisis de “La Ilíada” a propósito del relato de Briseida.

<sup>407</sup> Más que un uso decorativo, el maquillaje también configura el tiempo histórico en la puesta, sobre todo en el final cuando Marcelo hecha sobre el cabello de Cristina gran cantidad de harina significando el paso de los años (también señalado por el maquillaje que en escena se irá colocando en su rostro la actriz). Este momento está cargado de texturas pues durante un lapso de tiempo el polvo flota en el ambiente dando una sensación de sueño brumoso. A su vez, esta es una sensorialidad que en la escena 8 ya había estado presente: Marcelo queda inmóvil frente a una pequeña tumba de harina que es índice de la muerte de su padre y símbolo de la inermidad frente a la violencia. Como signo de luto, mancha su rostro de blanco semejando la tradición andina de echarse tierra natal cuando un familiar ha fallecido; pues el muerto vuelve a la tierra de donde nació.

<sup>408</sup> Marina Chávez Prudencio recortó las fotos y diseñó las secuencias para ser proyectadas sobre el lienzo.

palimpsesto de memorias, capas de espacio-tiempo que se superponen unas a otras en simultaneidad.<sup>409</sup> El lienzo recibe y desvanece imágenes no siempre nítidas, como si los recuerdos estuvieran descascarados por el tiempo:<sup>410</sup> las fotos proyectadas (de Marcelo y Cristina —solos y en pareja—; y también de otros rostros y escenas que representan al país) amplifican lo dicho y dramatizado en escena, dialogan con las acciones y el discurso de los actores. El lienzo es entonces un micro-espacio dramático y poético, donde acción y palabra son formas de habitar las fotografías, y hacer aparecer la silueta evanescente de Quiroga.

No sería desacertado ver en la configuración espacial de la escena el complemento “horizontal” del lienzo-silueta: este “corredor del tiempo” —que recuerda sobremanera al de “La Ilíada” por su diseño bifrontal con los espectadores en ambos laterales—, casi sin objetos, por donde van y vienen los personajes, de lo íntimo a lo público, de lo público a lo íntimo, descompone la Historia, permite que en la confrontación de capas del pasado, una sirva de presente relativo a la otra o desate un juego de resonancias.<sup>411</sup> El corredor puede desarrollar diferentes niveles de pasado, y su coexistencia/continuidad les impide detenerse o coagularse en una posición de muerte. Esta calle, pasarela, estrecho o pasadizo escénico, semeja el movimiento continuo del trabajo de la memoria ética propuesta por TA, un “sube y baja” integrador de espacios y tiempos distintos y dispersos, dispuestos en una línea espacial que los enrolla y desenrolla.<sup>412</sup>

Si el marco documental que da pie a la obra es la voz del desaparecido, la palabra en *off* del Marcelo “real” que resuena, materialmente, en la sala y solicita una “escucha”; su “contrapunto” inmediato en la escena 1, “Cristina sueña a Marcelo”, es el

---

<sup>409</sup> De la combinatoria entre el lienzo y el uso de faros de iluminación, brotan atmósferas y climas que estructuran el ritmo, la cadencia de la pieza. El lienzo se convierte en decorado en algunos momentos de la obra, marcando incluso junto a la luz cambios temporales; y en otros funciona como vestuario, cuando los personajes se visten *con y de* la imagen.

<sup>410</sup> El orden de aparición de las fotos no responde a un criterio lineal-cronológico.

<sup>411</sup> Para la puesta bastan tan sólo un hilo que atraviesa el espacio, dos sillas, un biombo y una caja chata, que sirve como signo de la tumba del padre de Marcelo. Éstos objetos constituyen emblemas, signos de situaciones, personas y el paso del tiempo. Es el juego que establecen con ellos los actores, a través del movimiento, la danza y la proxemia lo que les da espesor y los despliega en múltiples direcciones e incluso metamorfosea. Por ejemplo, para marcar las distancias físicas entre los protagonistas, en la escena 13 se hace uso del hilo que atraviesa el espacio “colgando” una serie de cartas que mediante un simple mecanismo (casi a la manera de una cortina), se van cruzando hasta ser recibidas y leídas por los actores.

<sup>412</sup> Agreguemos que, a diferencia de “La Ilíada”, donde tenía un protagonismo narrativo y expresivo notable y era ejecutada en vivo, aquí la música sirve a transiciones y la matización de ciertas escenas —sobre todo las vinculadas a los primeros tiempos de la pareja o el final—. La iluminación, por su parte, acompaña el devenir de los personajes y sirve a la focalización dramática de uno u otro, generando también climas y atmósferas especiales en relación al momento del día y al campo emocional de los personajes.

registro poético. No sólo por la literaturización de los parlamentos (trabajados con una medida más o menos uniforme de seis sílabas) sino también por la introducción de un fragmento del poema de Roberto Juarroz “Poesía vertical I, 9” adaptado especialmente y que es una de las claves que cifran la obra: “Pensar en un hombre, se parece a salvarlo”.<sup>413</sup> Aquí se hace presente además la vena literaria, artística y creativa que Santa Cruz cultivó durante toda su vida y que terminó “eclipsada” por su pasión y compromiso político. El juego expresivo entre el registro musical de los parlamentos y las imágenes proyectadas sobre el lienzo que parecen “gotear” del discurso, produce un ritmo que transforma la repetición semántica de algunos verbos, en el eco sonoro y simbólico que provoca un hueco, un vacío, o el diálogo a distancia:

**Marcelo:** ¿Y cómo me sueñas?

**Cristina:** Sueño que regresas

**Marcelo:** ¿Dónde regreso?

**Cristina:** Regresas a casa

(...)

**Cristina:** ¿Dónde estás Marcelo?

**Marcelo:** No lo se Cristina

**Cristina:** ¿Donde te pusieron?

**Marcelo:** No lo se Cristina

(...)

**Cristina:** ¿Te duele mi sueño?

**Marcelo:** Ya nada me duele. ¿Te duele soñarme?

**Cristina:** Me duele Marcelo

(...)

**Cristina:** Pienso que en este momento, tal vez nadie en todo el universo, piensa en ti, que sólo yo te pienso, y si ahora muriese, nadie, ni yo te pensaría

(...)

**Marcelo:** Me piensas porque me amas, porque así regreso. Porque de algún modo sabes que pensar en un hombre se parece a salvarlo.

(Brie, 2005: 14)

Cuerpo poético, cuerpo textual, cuerpo físico, cuerpo desaparecido, cuerpo político, cuerpo teatral: ¿qué sucede cuando se habla por delegación de los muertos víctimas de la violencia? Desde esta primera escena la puesta insiste no sólo en “escuchar” el cuerpo político-textual de Quiroga (en *off* en las escenas 1 y 2), sino en dar a ver, visibilizar su cuerpo ausentado: la voluntad de representarlo, de re-figurar su humanidad desfigurada reconoce que es un modo posible por recuperar el sentido de indignación por el Otro, y si la violencia adquiere “forma poética” para ser comunicada,

---

<sup>413</sup> El tono poético de Juarroz — los tópicos recurrentes de la palabra, la mirada, la muerte, las ausencias y los recuerdos— está omnipresente en toda la obra, pero especialmente en el comienzo, durante la visión de Marcelo antes de morir y hacia el final. El poema completo antes citado reza: “Pienso que en este momento/tal vez nadie en el universo piensa en mí/ que solo yo me pienso/ y si ahora muriese/nadie, ni yo, me pensaría/ Y aquí empieza el abismo/como cuando me duermo/ Soy mi propio sostén y me lo quito/ Contribuyo a tapizar de ausencia todo/ Tal vez sea por esto que pensar en un hombre/ se parece a salvarlo”.



es porque aún resulta necesario aprender éticamente a salir de ella. En la escena inicial antes citada Quiroga “aparece”, se presenta desvestido, con el torso desnudo y poco a poco, mientras conversa con su mujer, la palabra y los recuerdos le van vistiendo. Justamente las acciones físicas más significativas del personaje de Cristina tienen que ver con el cubrir/descubrir su cuerpo, limpiarlo, “sacarlo” de un estado de despojo que alude a la vejación recibida. De hecho, en el escarnio y la ofensa de su cuerpo la obra refiere constantemente al ultraje de la Nación, al pueblo boliviano, de ayer y hoy. Por eso, no es casual que la escena siguiente presente fragmentos del discurso sobre la soberanía pronunciado en el Parlamento —superponiendo el registro documental de la voz de Marcelo con la voz escénica de Brie—. En la coyuntura histórica de estreno de la obra en Bolivia, ese discurso resulta altamente significativo y profético: el pasado le sigue hablando (espectralmente) al presente, un presente movilizado, organizado. Refiriéndose a la soberanía el protagonista dice:

**Marcelo:** (...) como hace un siglo y medio, el rumor que la menciona en las universidades, en los sindicatos, en los cuarteles, en las imprentas; pudiera ser que este rumor se vuelva jinete armado y otra vez veamos una gran pasión cabalgando por el suelo americano, y entonces, ya no estará en venta (...)  
(Brie, 2005: 15)

En el mismo sentido de actualización profética del pasado en el presente, se introduce en la escena 6 fragmentos de la conferencia “El gas que ya no tenemos” (que en la obra figura como “Interpelación por el gas”),<sup>414</sup> apelando justamente a la “memoria fresca” de la “guerra del gas” que en octubre de 2003 provocó la renuncia del presidente Sánchez de Lozada:

**Marcelo:** Hay una forma de demagogia que se expresa en solicitudes en los diarios y quiere dejar a un pueblo la impresión de que está en la bonanza cuando está en la miseria, de que se está trayendo riqueza al país cuando en realidad se está obsequiando nuestra riqueza (...) No somos nosotros quienes desestabilizamos al gobierno. Un gobierno es estable cuando entre él y el pueblo no hay un divorcio, cuando no hay una Bolivia oficial y una Bolivia real, divorciada de sus gobernantes.  
(Brie, 2005: 17-18)<sup>415</sup>

---

<sup>414</sup> La oposición a la concesión del gas natural a la Gulf presente en esa intervención parlamentaria, está en directa relación y resonancia con la denuncia pública de la masacre de la “Noche de San Juan” sucedida en julio de 1967 que analizamos a propósito de un film de Ukamau.

<sup>415</sup> Más adelante la escena remite al recuerdo doloroso de una revolución incumplida-fracasada —única referencia explícita a la revolución de 1952 que TA se permitiera a lo largo de su trayectoria—. Marcelo advierte:

Hemos salido de la revolución con la sensación de haber fracasado, ha fracasado una gran esperanza popular, hemos fracaso todos, hemos fracaso como nación, y hoy día estamos inmersos en esa atmósfera de frustración que inhibe la conducta del país (...) Tenemos que cobrar conciencia de que somos nación independiente y autónoma, sin utopías pero tampoco con transigencias dolorosas e indignantes” (Brie 2005: 18-19).

Similares resonancias habremos de encontrar en la escena 11 que recupera el discurso proclamado con motivo de la nacionalización del petróleo, realizada por Quiroga siendo ministro de minas del presidente Ovando.

Las escenas 8 y 17 —“El juicio a Barrientos” y “El juicio a Bánzer” respectivamente— trabajan con la superposición sincrónica de diacronías. En ellas si el peso del texto es contundente, el dinamismo gestual y proxémico completa un sentido global de la escena para abordar la problemática de la violencia sobre el cuerpo de Quiroga, su tortura, mortificación y desaparición (no sólo en su aspecto histórico sino experiencial-humano). En estos cuadros vuelven a aparecer los siervos de la escena o perros, cuyo rol-función de *dar a ver*, vehiculizar la agresión, la *fuerza* sobre el protagonista, ya comentamos para el caso de “La Ilíada”. Llevando al protagonista de un lugar a otro, empujándolo, escribiendo sobre su cuerpo, etc., esta modalidad sin estatuto de personaje, concretiza esas *fuerzas-cosa* que, des-humanizadas, deshumanizan. Lejos de ser miméticos los movimientos y gestos de ambas escenas dan cuenta coreográficamente del sufrimiento humano.

En la escena 8 aunque el discurso verbal del personaje de Cristina repone vicariamente la tortura vivida por Quiroga durante su primera detención clandestina —recuérdese que ella prestó su oído al sobreviviente quien le refirió lo sucedido durante su primer secuestro—, las acciones físicas de la actriz responden al rol/figura abstracta de la *fuerza*, mientras el personaje de Marcelo hace explícito un presagio autocumplido:

**Marcelo:** Y es nuestro deber, cualquiera que fuese la consecuencia de nuestra conducta y el daño personal que de ella resulte, sentarlos en el banquillo del acusado (...) (Brie, 2005: 22).

Por su parte la escena 17 traza evidentes paralelos en las formas de violencia y represión entre distintas dictaduras, especialmente la banzerista (a la que Quiroga enjuicia en su discurso verbal) y la de García Meza (que describe Cristina, y “ejecuta” la actriz).<sup>416</sup> Aquí las acciones físicas van *in crescendo* (primero le quitan la camisa, luego le colocan un cohetillo, lo empujan de un lado a otro, hasta que aquél explota) lo que provoca un efecto en el espectador de fuerte conmoción, puesto que la rapidez de los gestos y movimientos ha ido aumentando e intensificándose. Las marcas sobre el torso desnudo de Marcelo, por ejemplo, funcionan como índice de la desprotección y ultraje

---

<sup>416</sup> Véase este “diálogo” entre los esposos:

**Marcelo:** ¿Cómo, si no fuera por bayonetas y tanques, tolerarían los trabajadores el régimen de privación de libertades a que han sido sometidos?

*Le quitan la camisa*

(...)

Por eso el régimen presidido por Bánzer persiguió, por eso torturó y asesinó (...)

(...)

**Cristina:** El forense que vio tus fotos declaró que los golpes y heridas en tu cuerpo habían sido producidas sobre una persona viva. Viva e indefensa. Te insultaron, te torturaron, te patearon, te vejaron.

(Brie, 2005: 32-33)

al que se vio sometido cuando vejaron el cuerpo cortándolo en partes, quemándolo y enterrándolo de forma dispersa. La inestabilidad posterior a su asesinato, representada a partir de acciones como empujarlo, alzarlo, acostarlo, volverlo a vestir torpemente, es casi una danza, que desencadena un efecto de contrapunto patético. Nuevamente profético, Santa Cruz señala al final de esta escena:

**Marcelo:** (...) sabemos que más pronto que tarde se cobrarán esto que estamos haciendo. Estamos dispuestos a pagar este precio, porque mucho más terrible que ese enemigo que está buscando la manera de anularnos, aún físicamente, es una conciencia culpable (Brie, 2005: 35).

La escenas 18 y 19 diseñan un díptico formulado por dos preguntas que reponen un diálogo nunca cumplido pero muchas veces fantaseado por Trigo: “¿En qué pensaste cuando te mataron?” pregunta la esposa, “¿Y a ti que te hicieron?”, replica el esposo. En el primer caso, y casi sin movimientos, para bordear, rodear el lugar indecible de la víctima se apela al registro poético utilizando nuevamente un intertexto literario, esta vez de la propia pluma del Quiroga novelista autor de *Los deshabitados*, uno de cuyos fragmentos se adapta para este momento.<sup>417</sup> Luego se volverá a una activa dinámica escénica para dar cuenta, justamente, de “las idas y venidas” de las pistas sobre el destino final del cuerpo de Santa Cruz: se recurre entonces, a un esquema de acciones reiterativas se simboliza el chantaje y la confusión a la que la familia se vio sujeta durante años (corridas, abrazos, y oscilaciones proxémicas; ella y él resbalan, caen alternadamente, se separan, se unen).<sup>418</sup>

Hacia el final, cobra mayor preponderancia, el “bajo continuo” de toda la obra: el tópico del duelo, asociado al juicio y el castigo a los culpables del crimen. En la escena 20 Cristina desnuda y lava el torso de Marcelo para volver a vestirlo como gesto simbólico y ritual que aún no pudo ser realizado, mientras él narra la lucha por la Verdad encarnada por la mujer tras su regreso del segundo exilio en México. Aunque García Meza fue condenado, Bánzer —el autor real del crimen— no fue procesado y muy por el contrario estuvo siempre al amparo de la “justicia”: no por nada del lienzo emergen en este momento las imágenes de los políticos que gobernaron el país en los últimos veinte años.<sup>419</sup> La obra, pero sobre todo esta escena, propone una práctica de

---

<sup>417</sup> Se trata, en este caso, de la descripción del ensueño del padre Justiniano que abre la novela.

<sup>418</sup> Nuevamente, la escena va creciendo en fuerza y dramatismo: incluso para expresar la burla y manipulación a la que fue sometida Cristina, por única vez el actor encarna la figura de las “fuerzas-cosa” y le hace señas, sacude, sopla la nuca a la mujer en una especie de “juego siniestro”.

<sup>419</sup> Brie ha señalado su indignación frente a la complicidad de los diarios, ayer y hoy: “Curiosamente los mismos periódicos que hoy acusan de “dictador” a Evo Morales, elegido con el cincuenta y cuatro por ciento de los votos, se encargaron de ensalzar al dictador “arrepentido” en su nueva máscara democrática”

“duelo simbólico” en tanto recurso para la política.<sup>420</sup> En ese sentido el personaje de Cristina configura “el paradigma de la memoria de los desaparecidos, oponiéndose solitaria, silenciosa y dignamente cada día, al embotamiento y el olvido con que quedan impunes en nuestras democracias las violencias sufridas en las dictaduras pasadas” (Brie, 2008: 31). Justamente, en esta escena la idea del cuerpo nacional saqueado visto desde el martirio de Santa Cruz, alegoría que señalamos al comienzo de este análisis, es transparente:

**Marcelo:** (...) El verdadero martirio está en esta tierra, en su miseria, su exclusión, su hambre, su injusticia, allí reside el martirio, inmenso, sin nombre, colectivo y total. Allí se perpetúa nuestra muerte, nuestra voz silenciada, nuestras denuncias, aparentemente inútiles. ¿Hasta cuándo? ¿Hasta cuándo?  
(Brie, 2005: 39)

El último cuadro, “La eternidad”, representa el re-inicio circular de la obra: en un extremo del “corredor de la memoria” Cristina se presenta con un andador y zapatillas de punta y, aunque decidida a avanzar, cae y es sostenida por Marcelo hasta que logra atravesar el pasillo y la escena queda como al comienzo, mientras las imágenes de ambos en el lienzo vertical “rejuvenecen” (movimiento inverso al que se ha dado a lo largo de la puesta).

La renovación de la trama social que la pieza propone está dada por su carácter de espacio poético de reactivación y promoción del principio de Vida, revelación y protección de los DD.HH. y la dignidad humana. Asumiéndose “sólo teatro” responde responsablemente a las posibilidades e imposibilidades de la representación de la violencia configurando una territorialidad que brega por la ampliación de los espacios de Vida. La condena de la violencia —el repudio a la desaparición de personas—, se apoya en la historización de su ocurrencia a través de la reposición textual de los discursos políticos y presentaciones parlamentarias que Santa Cruz hiciera durante toda su trayectoria intelectual. Centrándose en su figura y poniendo de relieve las razones políticas de su desaparición, la obra representa críticamente el paradigma de “humanidad” sobre el que descansó el marco de posibilidad de la violencia, reactivando la comprensión del desorden aún imperante y recalcando formas de resistencia a la desmemoria y la superficialidad. Hacer memoria entonces, apunta a la defensa de la Vida y los DD.HH. desde un aprendizaje ético, concibiendo al teatro como experiencia

---

(Brie, 2008: 30). El “dictador arrepentido” no es sino Bánzer, presidente democráticamente elegido por los bolivianos en la década del noventa.

<sup>420</sup> Para comprender la noción de duelo simbólico asociado a la memoria para el aprendizaje ético del grupo TA, ver capítulo III.

social compartida, de diálogo, encuentro: teatro como acto de con-vivencia, arquitectura compleja que se configura como “acto por la vida”. La narración de lo acontecido se constituye en puente con la esfera política y perteneciendo al presente re-significa, elabora y restaura el pasado pugnando por un espacio social más justo y solidario.

- *Un oído conmovido para el ojo estremecido o “Humillados y ofendidos”*

Como ya señalamos en los capítulos I y II *Humillados y ofendidos* puede inscribirse dentro de una corriente de documentalismo de denuncia en pequeño formato que tuvo sus primeras manifestaciones en súper 8 a fines de la década del ‘70 y que se desarrolló en los ‘80 con experiencias obreras y de los jóvenes videastas bolivianos: con medios económicos y de sencilla manipulación, el súper 8, el video y el digital, permitieron y permiten a muchos colectivos y algunos artistas sin formación en cine, producir discursos audiovisuales experimentales y sobre todo de denuncia social. Creemos que el trabajo de Brie, Álvarez y Pablo Brie nutre esa corriente de contrainformación.

El documental recoge tanto los testimonios de quienes recibieron agresiones y cuya vida corrió peligro durante las manifestaciones pacíficas de mayo de 2008, como los sucesos históricos que Brie registró personalmente. En *Humillados...* las *zonas de inquietud* se concretan no sólo a través de las imágenes documentales del escarnio público de los campesinos o sus cuerpos heridos (*ojo responsable*), sino con la reposición de su experiencia a través del testimonio (*oído garante*): la finalidad es, precisamente, la visión y escucha respetuosa del relato sobre una humanidad desfigurada. El film se propone como una forma de visión y escucha del “momento justo” donde se expresa el dolor y la resistencia de la víctima, audiovisión que es un imperativo a permanecer *desde* y responsabilizarse *por* la perspectiva del sufrimiento y desde allí garantizar la Vida, denunciar la violencia, volverla públicamente reconocible dentro del campo de lo audible-visible. Por eso la película va dedicada a los campesinos, pero también “a los ciudadanos indignados que no callaron frente a la agresión”.<sup>421</sup>

Apoyada en un saber conocido —el *qué pasó*—, la película se organiza en dos grandes momentos: el primero ofrece una explicación histórica y social sobre los

---

<sup>421</sup> Como se ve, el título es bastante transparente al respecto, remitiendo además a la novela de Fiodor Dostoyevski *Humillados y ofendidos* (1861) escrita en un complejo contexto social, en medio del despotismo del régimen de servidumbre, y durante el exilio del autor en Siberia. En ella se expone de un modo realista, aunque a veces maniqueo, la compleja y violenta relación entre sectores hegemónicos y subyugados, el drama de la vejación humana por motivos socio-económicos, y la resistencia solidaria frente a la hipocresía y el cinismo.

sucesos violentos de mayo de 2008 —el *por qué pasó*— a partir de una entrevista al sacerdote Rafael García Mora (director de la Radio progresista ACLO—Fundación Acción Cultural Loyola—) y los testimonios de los campesinos y militantes del MAS (Movimiento al Socialismo) agredidos. El segundo momento describe cronológicamente los sucesos ocurridos mediante el montaje de registros documentales tomados por Brie y el equipo de producción, utilizando además archivos televisivos y filmaciones caseras de otros pobladores sucrenses que ofrecieron su material para el film—el *cómo pasó*.

La preponderancia del testimonio en el film hace posible traer al campo de lo visible zonas verdaderamente inquietantes en torno del orden cultural dominante y su sistema de valores: es una denuncia expresa de la multiplicación de espacios de dolor. Es importante destacar que en la película, si bien los testimonios tendrán una fuerte huella singular no serán sustraídos de su raíz colectiva: la palabra individual no sólo narra una experiencia compartida que cuenta con el respaldo comunitario, sino que el grupo mismo constituye el marco social y visual desde el cual se vuelve posible hacer memoria y narrar lo vivido. El relato no desgaja al testigo del entorno social, sino que éste se halla presente en todo momento: el grupo es “testigo del testigo”, custodia su palabra y es guardián de la experiencia, de ahí que los primeros planos siempre vayan sucedidos o antecedidos por un paneo horizontal a otros campesinos próximos al testigo que “toma la palabra”, o mediante un *zoom out* se reencuadre el rostro en un plano medio que incluya otros comunarios cercanos. En el momento de “dar testimonio” el rostro se constituye como metonimia del “lugar inhabitable” que caracteriza la experiencia de estos sujetos: señala el dolor, la pérdida de derechos, la herida y también la insistencia a reivindicar la propia vida, a cuestionar, a interpelar tanto a los poderosos como al ciudadano “común”.

La escucha y visión del “momento justo”, la exposición frente a las *zonas de inquietud*, se constituye primeramente por el respeto al silencio del Otro: porque condensa la posibilidad e imposibilidad de dar cuenta del horror, porque hace posible una palabra que parpadea desde y en los despojos del lenguaje; el silencio, ese hueco o forma vacía que habita y constituye la palabra articulada en el testimonio, estremece. Como ya hemos visto en otros casos, la voz de la víctima es un silencio parlante (intermitente) que recrea la memoria. Es por eso que el documental comienza *escuchando el silencio del testigo*: a manera de prólogo, con una breve serie planos fijos de los cuerpos sobrevivientes —que en algunos casos cuentan con el detalle pudoroso de heridas cubiertas, la huella de la huella—, y sonido ambiente, casi sin ruidos, se

muestran los rostros de quienes más adelante ofrecerán su testimonio. Poco a poco se oye en *off* una suerte manifestación caótica, con gritos y disparos, cada vez más fuerte y ensordecedora, mientras los rostros conmovidos, ensimismados parecen “cargarse” con esos sonidos.<sup>422</sup> El lugar del espectador entonces, se plantea desde el principio como lugar de “escucha del testigo”. Pero además, esa sutil disociación entre lo visto y lo oído por el espectador subraya la “pérdida” que necesariamente viene con cualquier mediación, es la señal más contundente de la imposibilidad que tiene el film para representar “completamente” la brutal atrocidad por la que ha pasado la víctima.

La palabra vertebradora de la primera macrosecuencia es la de García Mora que da cuenta cómo la segregación entre el campo y la ciudad en Sucre, y el desprecio y racismo velado de la sociedad local hacia los indígenas, son fenómenos históricos, rastreando sus orígenes en el tiempo de la colonia. De hecho el sacerdote detecta las bases materiales e ideológicas que hicieron posible ciertos marcos políticos excluyentes y violentos en la temprana invisibilización y silenciamiento de los sectores populares campesino-indígenas en la constitución de la República Boliviana. Por ello, en su argumentación pasado y presente se enlazan en una misma constelación subalterna: así como Juana Arzuduy dirigió uno de los ejércitos campesinos más importantes del proceso revolucionario independentista andino pero no fue convocada a la proclamación del acta de Independencia, Evo Morales —quien lidera un proceso de cambio político y económico con amplio apoyo popular— es “ninguneado” y vituperado sin respeto de su investidura presidencial. La humillación exacerbada está en directa relación con la participación creciente de las masas campesinas y populares en la configuración de un nuevo escenario político: en esta primera macrosecuencia el film se encarga de revelar que el motor de los sucesos de mayo es la puja por el poder, cuyo epicentro es la Nueva Constitución Política del Estado, es decir un nuevo basamento legal-institucional de convivencia social y participación ciudadana.<sup>423</sup> En este primer momento —donde prima la información verbal— el relato se encarga de apoyar el análisis explicativo con

---

<sup>422</sup> Algo de esta sensación de “carga” emotiva, rabiosa y doliente que se percibe en estos primeros momentos, remite a la experiencia de escucha que TA experimentara cuando el trabajo de campo de “En un sol...”. Volver especialmente a lo descrito en su correspondiente análisis de caso.

<sup>423</sup> Entre 2006 y 2007 Bolivia puso en marcha el proceso de la Asamblea Constituyente, que debía redactar una nueva Constitución y discutir la concepción de las autonomías departamentales. Sucre —bastión nacional de la oposición al MAS— fue, justamente, la sede donde la Asamblea se reunió por más de un año y medio. La Asamblea aprobó una nueva Constitución Política en diciembre de 2007, pero la misma no entró en vigencia directamente sino que, por causa de la oposición, fue puesta a referéndum, aunque finalmente obtuvo su aprobación total en 2009.

breves *inserts* de fragmentos de testimonio de los campesinos agredidos, confirmando y subrayando la actualidad de ese pasado racista y violento.<sup>424</sup>

En alusión a lo sucedido en mayo, para desarrollar los antecedentes históricos mencionados, el primer testimonio extenso de un campesino agredido —Carlos Aparicio Vedia— concentra los tópicos de pasado y presente de los sectores subalternos, Justicia, Ley y DD.HH.:

Han violado nuestros DD.HH. más básicos porque nosotros hemos hecho una Constitución Política del Estado para los pobres, para todos los bolivianos, clase media, incluso los millonarios (...) hemos incluido los derechos que no estaban reconocidos (...) ese ha sido el avance en la incorporación de los derechos de los pueblos indígenas, el reconocimiento a un Estado Plurinacional (...) es el reconocimiento de nuestros pueblos indígenas, pero eso es lo más rechazado, lo más castigado, eso es motivo para que nos humillen, para que nos persigan, para que nos intenten asesinar.

Seguidamente, tanto en la entrevista al sacerdote como en el testimonio del subprefecto de Azurduy, Víctor Hugo Segovia, se problematizan las ideas de democracia participativa y de Justicia, esto es, la lucha por la conservación del poder por parte de la *élite* política, la degradación del sentido y valor de la Asamblea como boicot a un nuevo escenario político y la complicidad de la mayoría de los medios de comunicación, a excepción de la radio progresista ACLO.<sup>425</sup> Justamente, fue la manipulación mediática como agresión política y desestabilizadora hacia el gobierno de Evo Morales y la organización de grupos de choque, lo que gestó un clima violento en la ciudad apoyándose en un falso sentimiento de orgullo provinciano y el “imaginario del indio salvaje, atrasado y asesino”. Apelando a una memoria histórica herida (la pérdida de la capitalía, y con ella el estado de bienestar) se buscó encubrir cultural e ideológicamente el verdadero conflicto por el poder en el presente.

El encadenamiento de las entrevistas y los testimonios configura un discurso compacto y coherente a nivel semántico e ideológico, que no se cuestiona: el planteo abarca causas históricas y políticas, sociales y culturales, e intenta incluir no sólo los marcos materiales sino también simbólicos que hicieron posible la violencia de mayo en Sucre. En esta macrosecuencia no hay ningún tratamiento formal especial —Mora y los testigos son bustos parlantes—, y si bien el resultado final resulta didáctico, permite

---

<sup>424</sup> Así se escucha a una campesina hablar de que han sido física y moralmente agredidos, que les han escupido e insultado sin cesar durante todo el proceso de la Asamblea Constituyente; y Carlos Aparicio Vedia (constituyente por Chuquisaca), advierte sobre la sentencia de muerte que pesa sobre él y otros campesinos constituyentes.

<sup>425</sup> Una de sus responsables, Carmen Carrasco Gutiérrez, explica al respecto cómo la emisora buscó gestionar no sólo la cobertura total de la Asamblea (dando cabida a las propuestas de los sectores campesinos), sino también un espacio de debate, cosa que nunca pudo efectivizarse. La radio recibió agresiones concretas a sus corresponsales y periodistas.



contextualizar el conflicto y abonar a la clarificación de un conjunto de sucesos confusos y “deformados” por la prensa local: así la película logra concretar su objetivo, es decir, ser un medio urgente de contrainformación. Los testimonios de los campesinos, primero a la manera de *flashes* breves matizando el relato de Mora con la huella de la experiencia vivida, y luego con un mayor desarrollo de tiempo e identificando al testigo con nombre, apellido y cargo político/comunal, problematizan el sentido de la política y su práctica concreta en el régimen democrático, al mostrar como ficciones tanto la Justicia, como la soberanía del Estado Nación. Justamente, ante la falta de una instancia legal, la película se esfuerza por hacerle lugar a aquellos relatos des-oídos.<sup>426</sup>

La segunda parte del documental se organiza en cuatro secuencias: la primera corresponde a los sucesos del 22 de mayo; luego se reponen los enfrentamientos con la policía y los militares en el estadio de Sucre (24 de mayo); la tercera corresponde al registro de la persecución y captura de los campesinos del MAS, y la última es la denuncia explícita de los responsables políticos e institucionales de los acontecimientos.

La primera secuencia se inicia con un cartel que señala: “22 de mayo de 2008- El Movimiento al Socialismo (MAS) inaugura una sede en el barrio Japón de la ciudad de Sucre”. El relato propone mirar los sucesos del 24 “desde el 22” para mostrar cómo el clima violento en Sucre —ya detallado— iba intencionadamente en aumento. El montaje de distintos materiales de archivo da cuenta de la presencia en esos días de grupos que, utilizando gases de la policía, provocaron destrozos y confusión “pasando por campesinos”. Se apela no sólo a registros televisivos, caseros y el propio material registrado por el equipo de producción, sino a dramáticos testimonios tomados *in situ*. Las imágenes dan a ver por una parte la impunidad de los agresores, la premeditación de sus acciones<sup>427</sup> y el reconocimiento de esta maniobra por un sector de la población sucrence; y por otra la indefensión de los sectores populares (sobre todo en la apelación patética al testimonio de una niña).

Un nuevo cartel da comienzo a la siguiente secuencia y ubica al espectador espacio-temporalmente, a la vez que adelanta parte de los hechos que a continuación

---

<sup>426</sup> El testimonio de Wilber Flores (diputado del MAS- Presidente del Parlamento Indígena) cierra esta primera sección explicativa detallando la persecución y la tortura física recibida incluso antes de mayo (el 10 de abril a las 11 AM, según data Flores): “Ahora voy a decir la verdad, ni mi familia sabe...”. El film señala con gran sutileza como este testimonio emana de un episodio violento pre-mayo: es el único en ser encuadrado en un espacio doméstico y no colectivo.

<sup>427</sup> Tanto en banda sonora como en subtítulos se oye/lee decir a uno de los agresores: “¡Miedo no les tenemos a los del MAS!”, “¡Con gases hemos ido a matar a esos cojudos!”.

verá:<sup>428</sup> “Campesinos del departamento de Chuquisaca llegan a Sucre, su capital, para participar de un acto convocado por el Presidente Evo Morales, en el que se entregarían ambulancias para los distintos municipios de la región. La policía y el ejército custodian el Stadium Patria, donde está previsto el acto y son constantemente agredidos por grupos organizados”. La maniobra política del Comité Interinstitucional de Sucre que denuncia la película implica agredir a las fuerzas con su propia dinamita robada, hacer que se retiren pasando por pacifistas democráticos que rechazan una supuesta “represión” y, en “zona liberada”, agredir a los campesinos desprotegidos.<sup>429</sup> Tras la placa, el relato muestra una serie de tomas que describen la actitud de pacífica reunión y espera de los campesinos en contraposición a la agresividad de los sucrenses identificados con el Comité Interinstitucional y los sectores universitarios que gritan: “¡Sucre de pie, nunca de rodillas!”. Es sorprendente la virulencia del sector civil que hostiga a la policía y los militares, y es aún más patética la escena de su “salida” entre pedradas, abucheos, patadas y gases: aunque en esta ocasión son las fuerzas del orden las literalmente “golpeadas”, es sólo aparente la inversión de correlación de fuerzas, puesto que es el mismo sector conservador y reaccionario que antaño las dirigía el que ahora, sin las facultades políticas para hacerlo, las degrada utilizando fuerzas de choque civil para los mismos propósitos, es decir el ejercicio de la *fuerza* contra los sectores populares.<sup>430</sup>

Un fundido a negro separa la segunda de la tercera secuencia que describe la violencia contra campesinos a partir de la intercalación de sus testimonios y una enorme diversidad de registros documentales, bajo una operatoria de respaldo y amplificación recíproca de información visual. Una misma escena de persecución, por ejemplo, es montada a partir de distintas fuentes en una suerte de atestación encadenada, donde al “Yo lo he visto porque lo he vivido” de las víctimas, se suma el “Yo lo ví, también soy testigo, créanme” de Brie y muchos otros testigos oculares. Aquí se suceden imágenes estremecedoras de violencia y humillación, alternadas con los testimonios del grupo que

---

<sup>428</sup> Nuevamente, se apela al recurso de distanciamiento épico para romper con el *suspense*, y centrar la atención del espectador no en el “qué pasó”, sino en el “cómo pasó” y el “quiénes fueron los responsables”: en ese sentido, la película es un enorme ejercicio de *saber de nuevo*.

<sup>429</sup> En varios momentos los registros documentales muestran a las autoridades locales y la oposición referirse al gobierno de Evo Morales en términos de dictadura represiva, y gobierno irresponsable.

<sup>430</sup> La película denuncia con valentía el acuerdo “privado” de las cúpulas de la policía y los militares con la *élite* sucrense mostrando la reunión de sus referentes. Entre la amenaza y la proclama de guerra, uno de los miembros del Comité Interinstitucional dice: “Somos respetuosos (...) Tomaremos el Stadium para que nadie llegue”. También se escucha en banda sonora el grito de la población: “¡Esto es Sucre carajo! ¡Sucre se respeta carajo!”.

se ha visto en la primera parte. Los archivos dan cuenta del calvario público de los indígenas que, arrastrados hasta la plaza central de Sucre, debieron quemar sus whipalás y ponchos, en una suerte de grotesco juicio público.

Esta tercera secuencia comienza con la reposición de un material de archivo televisivo que muestra la dramática corrida de los campesinos perseguidos en una verdadera cacería por la urbe y sus periferias, así como un breve reportaje que la prensa local le hiciera a una autoridad comunitaria. Ello no es casual: será justamente el seguimiento del calvario público de este hombre sobre el cual el relato de la película insista varias veces. El montaje da paso luego a un contrapunto entre agredidos y agresores: frente al testimonio oral retrospectivo (en el presente del relato) que denuncia la indiscriminada violencia ejercida (sin distinción de niños, jóvenes, mujeres, hombres: esto es la masiva e irrestricta *fuerza* violenta volcada sobre los campesinos) y su confirmación con imágenes documentales de mujeres sangrando en la calle y siendo golpeadas; se ve y escucha —también— el testimonio de un joven universitario identificado con nombre y apellido que justifica su accionar de este modo: “La culpa es de Evo Morales por traer campesinos a nuestro departamento. Traerlos y decir que va a venir cuando no ha sido invitado, y ni siquiera es bienvenido”.

Con subtítulos en español, justo en la mitad del film, se da paso al siguiente testimonio (el más extenso), el cual reflexiona sobre el sentido político de lo sucedido en clave femenina y con breves *inserts* de archivo que ilustran lo enunciado (sentido asertivo-confirmatorio). Una campesina interpela a una referente política en estos términos:

Quiero preguntar a las autoridades de Chuquisaca ¿por qué a la gente del campo nos odian? Nos han hecho pegar, no hay respeto. Nosotros hemos venido por nuestros hijos, para que estudien y no sean como nosotros. Yo quiero preguntar a la Sra. Alcaldesa, a Don Fidel: en nuestro pueblo le hemos alojado. Ellos saben de nuestro sufrimiento. Ella nos dijo: ‘Siempre con ustedes voy a estar, con los pobres, con los humildes’. ¿Y ahora? ¿Qué ha pasado? ¿A que lado se ha ido? ¿Cómo nos han hecho pegar? No han respetado a nadie, ni a las mujeres ni a los niños. Recién cuando estaba sangrando nos han soltado. Con cualquier cosa, incluso caca de perro nos querían meter en la boca (...) ahora ella está arriba, rica, bien dormida, bien comida, y nosotros igual que antes nomás.

El siguiente testimonio (también con subtítulos en español) versa sobre el drama del escape y captura de los campesinos. El relato intenta ordenar, poner en serie cronológica lo que la confusión y terror de aquel momento no pudo distinguir: de ahí la secuenciación de la persecución, rodeo y captura de los indígenas.<sup>431</sup> Una autoridad de

---

<sup>431</sup> Además de golpes y escupidas, los indígenas son escoltados y trasladados por la fuerza a la plaza central, al grito de: “¡Sucre de pie, Evo de rodillas! ¡Evo derrotado”, “¡Evo cabrón, Sucre está

Cantargallo describe lo sucedido, mientras se alterna el mismo procedimiento de respaldo visual a través del montaje de materiales de archivo, ya utilizado previamente en otros testimonios. Es interesante destacar el moderado y respetuoso tratamiento que recibe su relato justamente en el momento en el que el campesino “hace silencio”: es porque hay algo de su experiencia inenarrable que no logra con-vertirse en lenguaje, que no puede continuar hablando. En plano medio fijo y con una angulación frontal levemente en contrapicado, sin *zoom* alguno, se “oye”, se sostiene la palabra–silencio y la mirada de este hombre. Sin “demorarse” o exacerbar voyeurísticamente su conmoción emocional, se trata de la escucha del “momento justo”, con un *tempo* y una distancia que permite, apenas, intuir este inhabitable espacio social.

El momento más dramático del film se da cuando varios comunarios son obligados a besar el suelo de entrada de la “Casa de la libertad”, recinto donde se firmó el acta libertaria de Bolivia —en este contexto un verdadero oxímoron semántico—, y se los fuerza a la abdicación. Justamente, el primer campesino al que hemos visto contestar a la prensa qué opinaba sobre los disturbios en Sucre y que ha sido capturado y trasladado es vituperado de este modo: “¡Gritá Sucre te quiero! ¡Putá! ¡Nunca voy a ser del MAS! ¡Gritá!”. La respuesta recibida, aún desde una lengua cómplice de la violencia (español), es un signo en el que caben, simultánea–tácticamente, la resistencia y la supervivencia. Después de un momento de silencio el hombre contesta: “¡Yo estoy contigo Sucre!”.<sup>432</sup> Seguidamente se ven diferentes imágenes que muestran los torsos desnudos de los varones capturados y puestos en fila y de rodillas, forzados a quemar estandartes y símbolos originarios, vestimentas y ponchos en un juicio público difamante que, patéticamente, tiene su punto culmine con la entonación del himno nacional de Bolivia.<sup>433</sup>

El no deponer los propios principios marca el último tópico fuerte de la película y la cuarta secuencia. El relato alterna varios testimonios de militantes del MAS que, aún golpeados y amenazados, no claudicaron frente a la intolerancia: tanto en lo que refiere a su militancia orgánica como a sus responsabilidades comunitarias. Esto permite a los directores polarizar, tal vez esquemáticamente, las actitudes ético-políticas de los referentes: en un caso se subraya la honestidad y la decencia (comunarios), y en otro el

---

emputado!”, “¡A la plaza! ¡Quítenles la ropa! ¡De rodillas, van a morir si no!”, “¡Que ellos quemen al bandera!”, “¡Que declaren carajo!”.

<sup>432</sup> Otro de los campesinos, trastornado por el miedo y la violencia, repite balbuceante lo que los ciudadanos sucrenses le gritan: ¿supervivencia a través de la simulación?

<sup>433</sup> Entre esa caravana de “presos”, el montaje ‘rescata’ la figura de Víctor Hugo Segovia, que desde el presente del relato también brinda su testimonio.

doble discurso y la hipocresía (los funcionarios sucrenses). Nuevamente, el relato monta un diálogo imposible entre un universitario y un comunario. Mientras se ve al primero pedirle a un periodista: “¡Pregúntenles cuánto les ha pagado el Evo!”, la autoridad de Cartagallo dice: “No nos han pagado. ¿Para qué voy a mentir? Como autoridad he hecho un juramento”.<sup>434</sup> Luego el montaje integra un fragmento de archivo donde otro comunario, empapado en su propia sangre, decía a la prensa: “Voy a seguir siendo del MAS hasta las últimas consecuencias”; y en la misma línea, otro archivo muestra a Dora Copa Calizaza que denuncia con nombre y apellido a sus agresores: “Sí soy masista, voy a defender al MAS. Así con orgullo lo digo, sí yo doy la cara, soy masista, no me hago ningún problema. Si tengo que morir en este proceso, vamos a tener que morir, no me voy a correr ni me voy a esconder”.

En esta última secuencia la denuncia político-institucional se vuelve explícita: mientras los testigos en el presente del relato nombran a los responsables, van sucediéndose imágenes ya vistas por el espectador pero con el añadido de carteles indicadores sobre la identidad y rol público que desempeñan en cada caso. El *ralenti* de las imágenes enfatiza su sentido de ostensible denuncia e identificación.<sup>435</sup> En contraposición, los últimos testimonios recalcan la capacidad resistente de los campesinos y la insistencia en la lucha por la construcción de una democracia inclusiva, sin revanchismos y con memoria, del pasado reciente y ancestral.<sup>436</sup> Un joven advierte que la lucha, más allá del dolor, otorga fortaleza: “Nosotros nos vamos a organizar más hasta romper las cadenas de esta pesada (...) El sol ya esta saliendo (...) Entonces poco falta para resplandecer a todo el continente latinoamericano. Creo que pocos días más van a manejar ellos. Será el Dios Uno, y nuestros héroes nuestros tatarabuelos, que han luchado, que han dejado un camino para seguir nosotros”.<sup>437</sup>

Ausente cualquier viso épico, en *Humillados...* la perspectiva de aprendizaje ético es central y la Justicia queda encarnada en la defensa de los DD.HH. concebidos

---

<sup>434</sup> Recuérdese que parte de la ética andina —que rige las dinámicas de organización política dentro de las comunidades—, responde a tres principios: no robar, no mentir, no adular/holgazanear.

<sup>435</sup> Ya hemos visto la utilización de este procedimiento en *El coraje...*

<sup>436</sup> De hecho una de las campesinas, con la única sonrisa que se ve en toda la película, observa con perspicaz picardía: “¿Qué democracia están hablando ellos? ¿Nos quieren odiar? No, no nos vamos a hacer comprar. Antes venían, un kilo de arroz nos traían, un cuaderno de veinte hojas, un lápiz, con eso nos compraban, ¡nosotros recordamos!”.

<sup>437</sup> Así como el film tiene un breve prólogo, también cuenta con una pequeña coda: es el único momento que el relato deja el sonido ambiente e incluye música extradiegética. Como símbolo de resistencia y “marcha hacia el futuro”, mientras en banda imagen se ve a un adulto y un niño caminando por un sendero que conduce a la ciudad (vista al fondo del plano), se oye el canto sin texto de la conocida intérprete boliviana Luzmila Carpio.

como conciencia ética, en la revelación y protección de la dignidad humana. Los sectores *humillados y ofendidos* sobre los que se vuelca la violencia, son parte de un gobierno al que se busca desestabilizar y menospreciar y que, entre contradicciones y paradojas, construye día a día su hegemonía intentando reformular el régimen democrático. La reivindicación por los DD.HH. no es sólo un “tópico” estructurador, sino un componente concreto de las prácticas políticas y discursivas de los movimientos sociales atacados, que valoran y promueven una democracia pluricultural y participativa.



## Capítulo V

### “Memoria circular: viajes cíclicos de la identidad heterogénea”

#### Introducción

Tal como venimos desarrollando, las obras de ambos colectivos son generadoras de *anamnesis públicas o procesos estéticos de anamnesis compartidas* que, discutiendo con el libreto de memoria dominante, le hacen lugar a lo ocluido a través de la imagen y en la escena. Siendo experiencias y soportes de transmisión del pasado, films y puestas teatrales contribuyen a la re-organización de memorias compartidas en la medida en que sintetizan una “memoria elíptica” y una “memoria circular”. Hemos visto que, aún en su coexistencia, dependiendo tanto de la fase general de la *tendencia* como del período propio de cada grupo, cada obra manifiesta cierta pregnancia de los temas y motivos propios de una u otra memoria. Habiéndonos dedicado *in extenso* a la “memoria elíptica” en el capítulo anterior, aquí se procede a completar el análisis del corpus revisando aquellas obras donde se observa la dominancia de la “memoria circular” a fin de problematizar temas como configuraciones culturales, identidad y vínculos interculturales. Centramos nuestra atención en las formas de aparición de la heterogeneidad cultural propia de las configuraciones y discursos identitarios bolivianos, analizando la presencia en las obras de ciertas prácticas y rasgos de la cultura andina (lenguas, danzas, cantos, iconografías, costumbres, etc.), la representación del territorio y el topos de la migración (itinerario conflictivo que va del desarraigo, al regreso a la tierra de origen).

El primer apartado de este capítulo vuelve sobre la noción de “memoria circular” con el propósito de definir los caracteres que ya se adelantaron en el capítulo III, y son comunes a ambas modulaciones, y explicar además del marco histórico en el cual los problemas de la identidad cultural boliviana adquirieron especial relevancia. Luego desarrollamos un recorrido específico por las obras de cada grupo a fin de relevar sus diálogos intertextuales y las formas en que ciertos tópicos fueron revisados y revisitados a lo largo del itinerario histórico de cada colectivo. De ese modo podremos avanzar en la delimitación de la forma peculiar que adquiere esta *anamnesis* en cada colectivo: cómo funciona la dinámica circular en la “memoria para la redención” del GU —en sintonía con los caracteres de la modulación *militante resistente*— y cómo lo hace en la “memoria para el aprendizaje ético” de TA—en sintonía con los caracteres de la modulación *intercultural humanitaria resiliente*—. El tercer segmento del capítulo



desarrolla el análisis comparado de las obras presentadas a partir de tres ejes temáticos: la construcción de la identidad cultural a partir de la diferencia colonial; a partir de los vínculos interculturales; y a partir de la heterogeneidad interna de los sujetos, a propósito de la figura del migrante.

Las obras a trabajar son: *Ukamau* (Jorge Sanjinés, 1966), *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, 1989), *Para recibir el canto de los pájaros* (Jorge Sanjinés, 1995), *Colón* (César Brie, 1992), *Las abarcas del tiempo* (César Brie, 1995), *La Odisea* (César Brie, 2008).

### **1. Anamnesis circular-seminal**

Tal como observara Elizabeth Jelín (2002) existe una relación de mutua constitución entre memoria e identidad: por medio de cierto relato de memoria un grupo no sólo configura una manera de darle sentido al pasado, el presente y el futuro; sino que además selecciona, pondera ciertos rasgos y subsume otros de su propia representación en función de procesos de diferenciación e identificación. Esa selección, fundada en hechos concretos e imaginarios, pone en relación a unos y les diferencia de “Otros”; marca fronteras, límites que señalan un adentro y un afuera socio-cultural, e incluso en ese adentro, una centralidad y una periferia.

¿A qué refiere la noción de *anamnesis circular*? La misma es una metáfora del movimiento por el cual se revisan, ya no eventos de carácter específico y puntual del pasado reciente (e incluso muy próximo) con una intención ejemplar como en el caso de la *anamnesis elíptica*; sino figuras, personajes, experiencias, elementos, de formaciones socio-simbólicas de larga duración o existencia prolongada en el tiempo. No es la representación arqueológica o costumbrista de un ayer remoto, concluido, cerrado; sino más bien la revelación de su actualidad, su pervivencia (su ser pasado-presente-futuro). Si se revisitan expresiones, costumbres y rasgos del fondo cultural y la historia andina, si resultan relevantes e importan al “aquí y ahora”, es porque ayudan comprender y responder a las preguntas: ¿quiénes somos?, ¿quiénes vamos siendo los bolivianos, los latinoamericanos? Y es que, justamente, el eje rector de esta *anamnesis* es la “identidad cultural”. De distinta manera, con mayor o menor grado de explicitación, tanto los films como las obras teatrales que analizaremos se centran en esas preguntas, las cuales poseen un marcado carácter colectivo (se articulan con la primera persona del plural) y un evidente sesgo cultural.

El quiénes somos/vamos siendo que motoriza la *anamnesis circular* y se ve en nuestros casos de trabajo, no es de tipo generacional, relativo a la pertenencia de clase, Estado o género, sino que rodea insistentemente el problema de la configuración cultural boliviana y andino-latinoamericana. Articula de forma no-dialéctica (sin síntesis final) una dimensión local y una universal de la identidad eludiendo, tanto la fuga hacia un afuera cosmopolita, domesticador de diferencias; como el encierro en un adentro folklórico idealizado, determinista, esencialista y provinciano.<sup>438</sup> Este movimiento reflexivo sobre lo identitario no se apoya en enfoques taxativos, dualistas y concluyentes, ni subsume bajo una pátina homogeneizadora e ilusoriamente pacífica los “adentros coexistentes”: al contrario, revela su heterogeneidad intrínseca sin renunciar a una perspectiva de totalización (siempre contradictoria).

El dibujo “circular” que traza la *anamnesis* alude a su carácter integrador de distintos *tempos* históricos: es una memoria en crecimiento espiralado que cíclicamente pasa por las mismas preguntas pero ensanchando, complejizando su órbita de influencia. Como iremos viendo, el GU y TA despliegan con ella un tipo de trabajo mnémico que, más que por analogías o semejanzas ejemplificadoras (como ocurría en la “memoria elíptica”), funciona por superposiciones, palimpsestos, re-apariciones “seminales”: se hace crecer el presente regenerando las sedimentaciones del pasado, poniendo en evidencia su vigencia.<sup>439</sup> La metáfora con la que nombramos este tipo de trabajo de memoria halla su inspiración, justamente, en la perspectiva globalizadora que impregna las nociones de tiempo y espacio en la cultura andina: lejos de una percepción lineal y cronométrica, su manifestación más contundente es la ciclicidad espiralada que admite la simultaneidad de distintos tiempos en el presente, su repetición, resonancia recíproca, el retorno “no exacto” de los seres y las cosas (Harris y Bouysse Cassagne, 1988; Grebe, 1990; Chukiwanka, 2003; Llamazares y Sarasola 2004; Martínez Sarasola

---

<sup>438</sup> No debe olvidarse que la continuidad laboral de ambos colectivos dependió en buena medida de la elaboración original de una temática local, pero con trascendencia universal que garantice una amplia difusión: nacional e internacional.

<sup>439</sup> Tomamos la idea de seminalidad (relativa a la semilla que crece) del filósofo Rodolfo Kusch, quien advertía que el pensar indígena estaba asociado a una dinámica no causal o progresiva: “(...) me pareció que todo el pensar indígena se da en términos no causales sino seminales. Piensan haciendo crecer” (2007: 47). Este tipo de pensamiento está ligado a la polisémica noción de *pacha*, entendida como universo, cosmos entero e interrelacionado (espacio-tiempo, material-inmaterial, todos los estratos de la realidad), unidad totalizadora de carácter complementario, que funciona por un sistema de correspondencias. “*Pacha*” expresa un vivir en crecimiento perpetuo más allá de las formas físicas, un hábitat existencial amplio donde todo el mundo está in-corporado en el sujeto y éste queda sumergido en el mundo en una mancomunidad, sentir o hacer vital sin fin. En palabras de Kusch, en relación al espacio sería “(...) no quedarse afuera con la montaña de piedra, sino adentro, con una montaña simbolizada y devorada (...)” (2007: 65); y en relación al tiempo “un apelmazado enredo, por una parte entre lo que hoy llamamos vida cotidiana, y antes era vida sin más, y por la otra la historia” (2007: 67).

2004; Estermann, 2006; Rivera Cusicanqui, 2010). Desde la concepción aymara el tiempo es cualitativo, no cronométrico: por eso el futuro está “detrás”, a la espalda, es lo que no se conoce aún, “lo que vendrá”; mientras que el pasado se encuentra adelante, “a la vista de los ojos”, porque es lo conocido, aquello sobre lo que ya hay referencias, es experiencia vivida y permite “seguir andando”.

Antes de adentrarnos en los dos conceptos clave de esta “memoria circular seminal” —cultura e identidad—, detengámonos un momento sobre las condiciones de posibilidad y el marco histórico en el cual la problemática de las culturas e identidades indígenas y populares adquirió una creciente y conflictiva visibilidad en la escena pública boliviana.

La complejidad de estos temas cobró hacia fines de la década del setenta un renovado impulso tanto sea en el plano simbólico como social, político y jurídico en las agendas locales, como en el derecho internacional. Se desplegó entonces un proceso histórico complejo de afirmación y recreación de identidades culturales por largo tiempo sumergidas y despreciadas en paralelo al creciente protagonismo y agencia en la esfera pública por parte de actores sociales organizados con conciencia étnica (y ya no sólo clasista como campesinos, u obreros). Estos sectores cuestionaron al Estado Republicano (centrado, unitario, con un pueblo uniforme y una Nación homogénea), a la Historia y a la memoria oficial, bajo una combinación de demandas material-económicas y de respeto por la diversidad cultural (gestión de la propia especificidad étnica). Se proponían cambios que impactaban sobre amplios sectores marginalizados y segregados hacia la construcción de un orden nuevo, discutiendo “las relaciones de dominación de la sociedad latinoamericana basadas en la discriminación racial, en la intolerancia étnica y en la dominación de una cultura sobre otras” (Bengoa, 2006: 41).<sup>440</sup>

Como señalamos en el capítulo I, y tal como estudiara Silvia Rivera (2010), ya a principios de la década del setenta una nueva generación de jóvenes había reflexionado en torno del anacronismo de la discriminación étnica y la humillación, en el marco de un sistema “formal” de integración ciudadana. Para el katarismo, ese presente contradictorio funcionó como empellón para reelaborar el conocimiento histórico del pasado indio, revelando su permanencia y potencia. Rivera observa que son dos las

---

<sup>440</sup> Con todo, este proceso no excluyó el divisionismo entre y dentro de las organizaciones, la cooptación clientelar por parte del aparato estatal, la prebendalización y el abandono relativo de mecanismos de control social comunitario.

temáticas que esa corriente condensa e impulsa: por un lado la percepción de la continuidad entre una situación colonial que sigue imponiéndose sobre un conjunto social autónomo; y por otro, la conciencia de ser “mayoría étnica nacional”. De este modo:

La continuidad de la situación colonial que justifica la legitimidad de reivindicar las luchas anticoloniales del pasado, es matizada entonces por la discontinuidad y la ruptura que significa la situación revolucionaria de 1952. La continuidad de la identidad india es matizada por el tránsito de indio a campesino encarnado en 1952 y frustrado por la reconstitución de la lógica oligárquico-señorial en la post-revolución (Rivera, 2010: 212).

A este tiempo le sigue un período de emergencia democrática, apertura del espacio político y ampliación de los discursos ideológicos: un momento de reconversión, donde los dualismos radicalizados dejaron lugar a otras formas de pensar y actuar la política. En el plano económico, desde mediados de los ochenta se produjo una regresión en la distribución de la riqueza empobreciendo a vastos sectores de la población, mientras los sistemas de integración estatal se debilitaron y se generaron masivos e intensos desplazamientos migratorios (internos y hacia el exterior de Bolivia). A nivel regional desde la década del ochenta: “Los relatos nacionales de homogeneidad fueron desacreditados no sólo por los procesos de globalización sino también por las dinámicas emergentes indígenas, afro, mestizas y regionales desde abajo, que repusieron la distancia entre el territorio jurídico, la cultura en el sentido tradicional y las identidades” (Grimson, 2011: 22).

En 1990, bajo el nombre de “Marcha por el Territorio y la Dignidad”, confluyeron en La Paz miles de comunarios caminantes siendo una expresión sobresaliente de interpelación al Estado y la sociedad blanco-mestiza en pos del reconocimiento social y político. Más allá de la limitada incidencia en materia político-institucional, recuérdese que el líder indígena Víctor Hugo Cárdenas llegó a la vicepresidencia en 1993 en alianza con el MNR, y en 1994 la Constitución fue reformada para reconocer al país como multiétnico y pluricultural. Ello implicó un “piso” inédito de visibilidad y participación indígena, así como un precedente insoslayable hacia futuros cambios en el plano legal, jurídico y constitucional, que prepara el terrero para discusiones en torno a la autodeterminación y autonomía. Precisamente, en la década del noventa crece la actividad y presencia de los movimientos sociales, mientras el poder estatal intenta adecuar gestos y retóricas políticas a esa nueva presencia a fin de “prolongar el status quo mediante el maquillaje y la máscara, con los cuales encubre y recubre sus arcaicas formas de dominio”

(Rivera, 2010: 21). En este sentido, Rivera habla de “travestismo ideológico” de la casta dominante, quien buscó neutralizar y despolitizar demandas sociales, utilizando para ello discursos progresistas con la reproducción de las lógicas coloniales.

La coyuntura del aniversario por los 500 años de llegada de Colón a América vigorizó polémicas y reflexiones respecto del tema del sojuzgamiento de la pluralidad de identidades indígenas, a la vez que propulsó discursos reivindicatorios de prácticas y formas de organización cultural y política andinas al subvertir el sentido del “descubrimiento” por la idea de “encubrimiento”, del “encuentro” por “genocidio y resistencia”. Pero a ello se le “opuso”, disimuladamente, un culturalismo asistencialista que escamoteó el reconocimiento efectivo al campesinado indígena del presente y neutralizó elementos críticos de los discursos producidos desde la alteridad banalizando la guerra de los imaginarios en “amistosos” intercambios de opinión (Colombes, 2004).

A fines de la década y principios del 2000, la contundencia de la presencia política de organizaciones indígenas y campesinas, y en especial del movimiento cocalero, señaló un cambio en las relaciones de fuerza dentro de la esfera pública problematizando, debatiendo y disputando cuestiones estructurales: la soberanía y los recursos naturales de Bolivia. Prueba de ello serán la Guerra del Agua (febrero-abril 2000), la revuelta por el aumento de impuestos (febrero 2003), la Guerra del Gas (septiembre-octubre 2003), la asunción del gobierno de Evo Morales y el debate y proclamación de la Nueva Constitución Política del Estado Plurinacional Boliviano (2009).

Habiendo explicado los caracteres generales de la *anamnesis circular* y descrito el encuadre histórico de su desarrollo, avancemos con detalle en la definición de sus núcleos vertebradores: ¿desde qué perspectivas teóricas elegimos pensar las nociones de “cultura” e “identidad”<sup>441</sup>?

La propuesta conceptual de Alejandro Grimson (2011) es una sólida base para pensar las problemáticas de lo cultural puesto que alejándose tanto de esencialismos como de la exotización de la alteridad, sin folklorizar la diferencia ni celebrar acríticamente las hibridaciones; prioriza la historicidad (datación), la heterogeneidad interna y las dinámicas del poder que constituyen la cultura.<sup>442</sup>

---

<sup>441</sup> Abordamos la “identidad” como un *topos* significativo y no como categoría sociológica.

<sup>442</sup> El autor prefiere el término “configuración” al de “cultura” pues, más que un sistema o entidad integrada, refiere a una forma dinámica de articulación en la que partes heterogéneas dan lugar a un

Para el autor una “configuración cultural” es una totalidad situacional producida en cierto punto de la Historia con sus problemas existenciales inherentes. Proceso social intersubjetivo, régimen de significación y trama simbólica, la cultura funda un horizonte compartido desde el cual se moldea la imaginación social y política, las formas de percepción y acción. De carácter heterogéneo, es la “articulación contingente pero poderosa” (Grimson, 2011: 34) de sedimentos del transcurrir social que pueden transformarse (por el contacto con otras configuraciones), erosionarse (por el paso del tiempo, guerras) o entrar en crisis y disolverse por corrosión intencionada (agencias sociales). Justamente, la cultura es una red de relaciones que se disputa en la dinámica de correlación de fuerzas ejercida por agentes sociales en cierto escenario político. Porque los sentidos se negocian en procesos de interconexión, retomando a Raymond Williams, el autor subraya que: “La cultura no es relevante porque sea una esfera, es relevante porque no existe ningún proceso social que carezca de significación (...) [la cultura es] una trama donde se producen disputas cruciales sobre las desigualdades, sus legitimidades y posibilidades de transformación” (41).<sup>443</sup>

En concordancia con lo planteado, la perspectiva del boliviano René Zavaleta Mercado (1986) permite añadir un anclaje local a este soporte conceptual. Según observa el autor, en Bolivia se sobreimprimen e interpenetran varias concepciones de mundo entre las que históricamente se han producido relaciones de dominación (enterramiento de lo subalterno) a causa de una raíz colonial. Aunque en general una sociedad contiene varios planos de articulación (clasistas, étnicos, regionales, religiosos, etc.) o una sola articulación central fruto de un pacto ecléctico, el caso boliviano es peculiar: allí la unidad ideológica no ha sido resuelta a causa de una férrea voluntad de no integrarse, insistiendo en formas inconclusas, provisionales. Zavaleta Mercado sostiene: “Las ideas de la clase dominante en Bolivia no lograron convertirse en las de toda la sociedad sino de un modo travestido, aunque “perseverante” ” (130). Si bien no es insignificante el peso, el impacto de dos siglos de historia republicana con su

---

proceso de constitución de hegemonía. Conservando este sentido crítico, a los fines prácticos de esta tesis usamos de modo indistinto ambos términos.

<sup>443</sup> Útil para el análisis de las prácticas y procesos sociales, Grimson caracteriza el concepto de configuración cultural a partir de cuatro elementos constitutivos: i) campos de posibilidad o fronteras de lo posible —representaciones, prácticas e instituciones habilitadas y obturadas—; ii) una (cierta) lógica de interrelación entre las distintas partes que la conforman como totalidad —“lógica sedimentada de articulación situada de esa heterogeneidad” (176)—; iii) una trama simbólica —lenguaje y lugares de enunciación desde los cuales entenderse y enfrentarse—; iv) un campo de interlocución —un marco donde son posibles ciertos modos de identificación, un conjunto de categorías con potencia identificatoria cuyos sentidos de clasificación se disputan—.

voluntad uniformadora (leyes, escuelas, hospitales, cuarteles, información mediática, y también guerras, revoluciones y dictaduras), la sociedad boliviana cuenta con diferencias abismales entre los grupos que la conforman, perviviendo formas coloniales (castas), una dificultosa y débil articulación interregional, inestabilidad institucional y política y, hasta no hace muchos años, una fuerte dependencia a poderes externos.

Para reflexionar sobre su país en términos socio-culturales y discernir las formas de la identidad colectiva boliviana sustentada en la realidad histórica nacional Zavaleta Mercado propuso la noción de “formación social abigarrada” caracterizada por la existencia de varios principios organizativos provenientes de distintos horizontes civilizatorios que ordenan las relaciones sociales de producción. La condición “abigarrada” da cuenta de la coexistencia de dos o más tipos de sociedad y/o temporalidad que se superponen sin posibilidad de composición orgánica en una continuidad homogénea. Heteróclita, irregular, inestable y polisémica, una “formación social abigarrada” es una formulación totalizante cuya peculiaridad es el conflicto irresoluble por el que los diferentes modos de producción se afectan mutuamente, y ninguno de sus elementos constitutivos conserva su forma previa.

El horizonte que hace aceptable un *status quo* socio-económico abigarrado, el escenario donde se lo crea y reproduce discursivamente, es la cultura, la “textura” simbólica de la sociedad (Tapia, 2005) que, también heterogénea, cuenta con varios códigos en flujo y relación compleja. Sus fisuras explicitan una diversidad existente pero soterrada, (de)muestran lo velado: que hay más referentes y referencias de experiencias de mundo coexistentes y en tensión. Justamente, en consideración de una cultura abigarrada, compuesta por principios diferentes y en tensión, centrémonos finalmente en el recurso conceptual que nos permitirá interpretar de modo específico las manifestaciones culturales que nos ocupan (films y puestas en escena). Para ello seguiremos principalmente el planteo del peruano Antonio Cornejo Polar en su último libro “Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas” ([1994] 2003), y a algunos teóricos que lo recuperaron (Bueno, 2004; Lienhard 1996; López Maguiño 2003; Moraña 1996, 2000; Retamar 1996).

La “heterogeneidad” es una noción que permite observar el funcionamiento de procesos de creación y producciones culturales —literarias en el caso de Cornejo Polar, cinematográficas y escénicas en el nuestro— donde se cruzan, intersectan e interactúan de forma conflictiva dos o mas universos socio-culturales; sistemas de diferente procedencia e historicidad (incluso disonantes, opuestos). Es la convergencia

contendiente y sin síntesis dialéctica de varios “humus” histórico-culturales en una totalidad contradictoria, densa, que es situable históricamente. Cornejo Polar señala que cada discurso es portador de “tiempos y ritmos sociales que se hunden verticalmente en su propia constitución, resonando en y con voces que pueden estar separadas entre sí por siglos de distancia” (2003: 11). Justamente, esa coexistencia confiere a discursos, prácticas, procesos de producción y experiencias culturales de un “espesor histórico turbador”. De ahí que la propuesta del autor sea estudiar e historiar esta sincronía que acumula varios tiempos en uno: mapear el texto cultural para observar en él los diferentes campos y sujetos sociales de diversa filiación e historia/tiempo que interactúan, notar sedimentaciones y estratificaciones de sentido. En suma, cartografiar las obras como un campo de batalla a fin de comprender qué conciencias y lenguajes entran en el texto y se disputan la hegemonía ideológica; sin soslayar que la heterogeneidad puede ser la base del reconocimiento y el respeto mutuo (y no sólo de la dominación y explotación) regenerando la pluralidad constitutiva.

Vale aclarar que esta noción es distante de la de “mestizaje” la cual, apoyada en criterios biológicos/de raza, alude al punto de encuentro no conflictivo y creación de una formación aglutinante que fusiona de modo homogéneo varias lógicas, fuentes o matrices (aunque la síntesis siempre entrañe la sujeción de un término sobre otro).<sup>444</sup> La “heterogeneidad” tampoco se vincula al “sincretismo”, que puede leerse como una operación táctica de supervivencia, donde se reformula, se desprende una parte de la apariencia de la configuración cultural subalterna como alternativa de preservación vital frente a la imposición de otra matriz (es un recurso de vida) (Bueno, 2004). Pero también es distinta de la idea de “transculturación”, la cual remite al contacto y traslado de ciertos contenidos de una cultura a otra con supuestas pérdidas y ganancias parciales de componentes (aún cuando para tomar nuevos elementos no haya que perder lo

---

<sup>444</sup> Sobre el mestizaje Martín Lienhard explica lo siguiente: “El paradigma del mestizaje remite a unas concepciones claramente decimonónicas. Para los adeptos del positivismo (...) “raza” y “cultura” formaban un todo indisociable. Al explicar el proceso de gestación (racial) de las poblaciones nacionales, el mestizaje definía también la naturaleza de los correspondientes procesos culturales (...) un paradigma de inspiración biológica (...) no permite definir el papel de ninguno de los factores básicos que intervienen en estos procesos: el marco sociopolítico, la historia, la actuación de los diferentes sectores socio-culturales y sus miembros (...) no pasa de un discurso ideológico destinado a justificar la hegemonía de los grupos criollos “nacionales” que asumieron el poder a la hora de derrumbarse el sistema colonial (...) debe servir ante todo para afirmar la igualdad —ocultar la desigualdad— de los diferentes grupos que componen una sociedad nacional (1996: 66-67).



propio, y a veces haya pérdida sin ganancia aparente).<sup>445</sup> Tal como advierte Mabel Moraña, la potencia de la idea de totalidades/simultaneidades contradictorias:

que coexisten tensamente dentro de un mismo curso histórico y con arreglo a una territorialidad convencionalmente asignada como el espacio orgánico de la nación-estado no supone, sin embargo, la mera recuperación de un pluralismo étnico, lingüístico, ideológico, en las formaciones sociales latinoamericanas, ni la celebración de un multiculturalismo anodino y falsamente conciliatorio. Cornejo avanza, mas bien, hacia la afirmación de una negatividad constitutiva, de una disgregación originaria, específica e históricamente determinada, que resiste todo intento de centralización reductiva o dilución teórica (Moraña, 2000: 225).

¿Qué observan los autores en torno del problema de la identidad? Grimson (2011) propone que, más que la “identidad” convendría observar, dar cuenta de la identificación (acción de identificar-se), subrayar la dimensión procesual y activa realizada por agentes históricos que demarcan un “nosotros” elaborado a partir de los sentidos de pertenencia a cierto colectivo y a sus intereses compartidos. No habría, según su perspectiva, una correspondencia permanente, sistemática y homogénea entre configuración cultural e identificación, sino más bien una relación contingente e históricamente situable, imperfecta y no absoluta. El proceso de identificación puede ser llevado a cabo a través de discursos y narrativas públicas, y no sólo implica una posición en una red de relaciones (relacional), ni el hecho de que a veces se da en la asunción del compartir un atributo categorial: implica tener en cuenta a su vez la acción que se genera desde el exterior, y desde el Estado en un juego de negociaciones. Sin embargo: “ni siquiera el Estado más poderoso monopoliza la producción y difusión de identificaciones y categorías, y aquellas que sí produce pueden ser discutidas” (Brubaker y Cooper, S/D: 45).

La idea de sujeto heterogéneo de Cornejo Polar nos puede ayudar a seguir definiendo la noción de identidad. Según el autor, se trata de una extraña totalidad constituida por confrontaciones (y no una sutura armónica, a todas luces imposible): “dispositivo bímembre” (2003: 79), el sujeto/identidad heterogéneo/a se ubica y ubica su discurso en el espacio de lo vario, asume una representatividad múltiple, que no encubre ni desconflicta la alteridad constituyente de las dos o mas realidades culturales que le configuran, y que sufren un proceso mutuo de ajustes y rupturas. Ni unitario ni homogéneo este sujeto/identidad asume varios ejes culturales como necesarios recursos vitales sin diluir sus diferencias; comprende, aproxima e intersecta

---

<sup>445</sup> La heterogeneidad tampoco encuentra eco en la idea de “aculturación” cuyo postulado inicial es que existen entidades culturales fijas, homogéneas y antagónicas (tradicción vs. modernidad), donde el avance asimilacionista de una, convierte en víctima a la otra (soslayando la capacidad crítica, creativa, resistente, resiliente y renovadora de los sectores subalternos).

distintos registros discursivos, para revelar los dislocamientos históricos y las sobreimpresiones.

El crítico literario peruano advierte que en América Latina, y especialmente en los Andes existe una heterogeneidad de base, constitutiva y constituyente de la cultura y la identidad. Los procesos de producción simbólica y los objetos creados por ella, realizan en sí mismos la conflictividad de la totalidad contradictoria de la sociedad, expresan la heterogeneidad en cada una de sus dimensiones, tanto en lo que atañe a los medios de expresión como a los sujetos de enunciación, los códigos, los mensajes y los receptores. Como veremos en los análisis de obra, el GU y TA ponen en correlación un orden referencial con elementos ancestrales a través de un lenguaje y una visión contemporánea; recusan normas de representación a través de una estética innovadora incorporando fuentes diversas, niveles de significación y metatextos eruditos y populares, lenguas de distinta procedencia, y giros lingüísticos, gestos y ritualidad de los sectores indígenas y populares (introducción de elementos expresivos y temáticos, formas del relato mítico, épico, folklórico; músicas, vestimenta, tejidos, etc.).

Sus discursos yuxtaponen imágenes, narrativas y textos disímiles, afirmando una cultura identitaria y una identidad cultural heterogénea, en conflicto, dinámica, y no una entidad esencial: se validan elementos subestimados, se asumen múltiples tradiciones, y la penetración de lo popular en lo culto cuestiona jerarquías. Las voces diferentes y en tensión responden a y se instalan en “diferentes horizontes sociales, históricos y étnicos y ponen en primera línea el espesor de un discurso hecho de muchos discursos, espesor correlativo a la acumulación de experiencias históricas” (Cornejo Polar, 2003: 66). Ni el GU ni TA tratan de homologar esos discursos, lavar diferencias o volver paralelo lo que está solapado: exponen que la interrelación no necesariamente es pacífica, sino muchas veces traumática. La originalidad de ambos colectivos radica en enfrentar el universo referencial con un lenguaje audaz, situar elementos de largo aliento en un horizonte semántico “del presente” que los transforma pero no los desfigura. En palabras de Cornejo Polar: “No se trata, pues, de producir un mundo autónomo en su ficcionalidad sino, mas bien, de proyectar la ficción y sus poderes hacia la revelación del oscuro sentido humano inmerso en la realidad y en la historia” (Polar, 2003: 142). Ellos han logrado abrir el lenguaje estético al universo cotidiano popular (plebeyo), construyendo vínculos, tramas interculturales, intersociales, a partir de la convergencia tensa entre instrumentos, dispositivos y modos

de producción de tipo occidental urbano-moderno, y una instancia referencial que obedece a otra matriz socio-cultural, la indígena y la popular. Desde allí, a través de cruces, préstamos y contaminaciones, son capaces de desmentir cualquier fijeza cultural e identitaria.

Nótese primeramente que en el “nombre” de cada conjunto existe ya un pronunciamiento heterogéneo. Inicialmente, Sanjinés, Soria y Rada habían elegido “Kollasuyo Films” como nombre del grupo: el primer vocablo designa el área (suyu) sur (qulla) del “Tawantinsuyu” (cuatro suyus), es decir el Imperio Incaico, área que se extendía entre el sur peruano y el altiplano boliviano, y cuyo centro se ubicaba en el lago Titicaca. Esa pulsión/alusión indígena que remitía a un tiempo antiguo, se combinaba con la palabra “films” expresando un tipo de producción cultural específica con medios técnicos y tecnológicos modernos. Pero este nombre duró pocos años. Como explicamos en los capítulos I y II, el GU adquirió esa nominación durante la difusión de su primer largometraje a partir de la frecuentación con los sectores campesinos y populares. En su propia lengua, fueron las comunidades quienes inicialmente adjudicaron al colectivo su ‘identidad’, para que luego sus miembros la confirmaran. “Ukamau” es una palabra aymara, con énfasis exclamatorio, que significa ¡así es!, ¡así somos, y qué!, y denota autoafirmación, y determinación frente a otro. La expresión “grupo” señala no sólo una forma de trabajo y de producción, sino también un posicionamiento ideológico —en sintonía con un clima de época que ya hemos descrito—. Haciendo converger un pronunciamiento político colectivo cifrado en clave revolucionaria (matriz moderna-occidental); y la nominación simbólico-cultural realizada desde un “afuera que es adentro clandestino” (matriz indígena), la identidad del GU pivotea con varios ejes de referencia, y negocia sus rasgos característicos siempre en tensión irresoluble.

La inestabilidad y rechazo de síntesis conciliatoria —propia de la heterogeneidad constitutiva de la identidad cultural boliviana tal como la venimos estudiando—, puede explicar incluso la relativa discontinuidad de los “logros estético-narrativos” del GU, que no se replican directa ni necesariamente de una a otra obra<sup>446</sup>. La respuesta que cada film da a la conflictiva heterogeneidad identitaria es histórica, contingente, se renueva, porque si bien la pregunta es cíclica y retorna, la condición

---

<sup>446</sup> Véase más adelante y póngase en relación los análisis de caso de *Para recibir el canto de los pájaros* y *La nación clandestina*.

misma de la heterogeneidad no da lugar a fórmulas de representación fijas, o certezas estético-formales tranquilizadoras.

Por su parte, César Brie radica su proyecto teatral en un territorio específico y establece con él un profundo sentido de pertenencia. El nombre “de los Andes” implica no sólo un domicilio profesional y existencial, sino que señala la perspectiva política y simbólica desde la cual se hace un tipo de producción específica —teatral—, que entonces resulta *situada*. Ello no conlleva provincianismo alguno sino responsabilidad por el lugar desde donde se habla, que resulta ser el “poseedor” y modelador macrocultural de ese teatro. Vale la pena subrayar también que, en sus varias formaciones, TA tuvo una peculiar heterogeneidad cultural constitutiva: fueron parte de él no sólo bolivianos, sino italianos, argentinos, brasileños, españoles, norteamericanos, entre otras nacionalidades. De hecho, si bien originalmente la intención de Brie era realizar el proyecto sólo con bolivianos, pronto ese objetivo viró al incorporar la diversidad en tanto ejercicio político de comprensión —no exento de conflictos—, y clave del trabajo creativo colectivo.

La heterogeneidad cultural también se observa en las poéticas y dispositivos de trabajo: con lógicas peculiares, cada colectivo hace uso de tecnologías occidentales y técnicas interpretativas y de entrenamiento modernas europeas, que se combinan con la construcción de un universo referencial que apela a la dimensión sagrada, mítica y ritual de la matriz andina y/o popular, y su estética visual. Algunos caracteres generales observables en las diégesis son: la visión integrada e interrelacional del mundo (visible e invisible); el sentido sagrado y respetuoso por la Naturaleza, la comunidad y el hombre con un alto índice de ritualidad de la cotidianidad; el entendimiento no-lineal sino cíclico del tiempo (contrapuntístico), donde el agrupamiento del pasado, presente y futuro se liga a la idea del tejido o sistema de correspondencias en el que cada acción microscópica da orden, sentido y espeja una trama más amplia y envolvente; comprensión dinámica de la Vida (compensación periódica de energía; destrucción, creación y ofrenda); estrategias horizontales y rotativas de organización política y social; conservación y recreación de rituales de pasaje y duelo; sentido comunitario de la vida, por el que la plenitud está garantizada por la dimensión colectiva, grupal, que no va en desmedro de lo individual, sino que por el contrario lo expande (reciprocidad, amparo mutuo e inclusivo, e intimidad fraternal); formas diferenciadas del ejercicio de la justicia que enfatizan la reparación de la falta.

Ambos colectivos entonces, combinan tecnologías, procedimientos y saberes en narrativas de cruce que hacen circular lo semejante y las diferencias en diégesis complejas. Dijo Sanjinés al respecto:

(...) no podemos negar la óptica, la grabación simultánea ni el color, tampoco podemos negar la historia de la humanidad. No podemos negar la técnica. Lo que podemos negar y rechazar son los objetivos, métodos y propósitos del arte burgués, pero debemos desarrollar su desarrollo técnico y ponerlo al servicio del pueblo, sustraer a la élite privilegiada estos dominios y ponerlos al servicio del pueblo (...) (Sanjinés citado en Montano, 1976: 41).

Y si es verdad que en un comienzo la búsqueda de un lenguaje propio obedeció principalmente a la necesidad comunicacional con la “otra” cultura, llegó más tarde el convencimiento de que en ese camino de conjugar ambos constituyentes para lograr algo distinto, era necesario un cine diferente al occidental porque tenía una estructura narrativa inspirada en elementos ideográficos y filosóficos andinos; un cine que era producto de la ciencia y la tecnología occidental pero que constituía, por sí mismo, la concreción de una propuesta que viene contenida en la búsqueda de muchos bolivianos que piensan en soluciones para la factibilidad de la nación boliviana. Cuando esta conciencia tomo cuerpo, pudimos hacer una película como la Nación Clandestina (Sanjinés, 1999: 19)

Subrayando la necesidad del encuentro de y entre lo diferente, y la fecundidad del cruce mixto entre una técnica occidental y la cultura andina que da sentido, Brie afirmó: “Queremos construir un puente entre la técnica teatral y las fuentes culturales andinas que se expresan a través de la propia música, fiestas, rituales. El contacto, el encuentro y el diálogo son imprescindibles para nuestro trabajo cultural” (Brie, 2004: 3).

Vemos entonces que los grupos elaboran su lenguaje poético-visual a partir de una heterogeneidad que no sintetiza sino que tensiona escritura, oralidad y visualidad; que usa tradiciones vanguardistas para narrar historias subalternas; la tecnología del celuloide y la perspectiva central renacentista, con un ritmo temporal narrativo Otro; un cuerpo preciso, disciplinado y entrenado capaz de producir una poiesis performática que solapa lenguas, registros de voz diversos, músicas, danzas y movimientos no occidentales.

## 2. Series disciplinares y grupos: modulaciones de la memoria circular seminal

### 2.1 *Films de viaje cultural en el GU: revisitaciones a una temporalidad Otra*

En este capítulo nos centraremos en tres películas del GU: una del período exploratorio (*Ukamau*), y dos del período alegórico (*La nación clandestina* y *Para recibir el canto de los pájaros*). La primera se realiza durante la segunda fase de la *tendencia*, mientras que las restantes en la última fase que denominamos “democratizadora”. Puesto que, tal como Ximena Vergara (2012) advirtiera, una noción pilar en el trabajo de *Ukamau* es el “desplazamiento”, entendido como el interés por adentrarse en espacios descentrados, rurales, socialmente invisibles comencemos también nosotros un itinerario por aquellas películas del colectivo que “viajan”, se internan en los territorios vivos de la cultura y la identidad boliviana.

*Ukamau* no sólo es el primer largometraje del grupo sino la primera película boliviana hablada completamente en aymara, lengua que, representativa de una de las mayorías étnicas del país y de amplio uso público cotidiano, no se consideraba digna de ser “oída en pantalla”. Como hemos visto, fue producida por el ICB que luego del estreno despidió al equipo completo de *Ukamau*. Destaquemos que, si bien en este film como en *Aysa* se aborda una problemática “aparentemente” individual (aunque la lucha de clases se exprese metafóricamente en la confrontación singular del campesino con el mestizo), a través de ella se tocan temas muy espinosos para el pensamiento y la literatura local, como son las figuras del mestizo y el cholo, la violencia doméstica y social, las estructuras de dominación y poder en el campo, y el aislamiento del universo rural-campesino con respecto del urbano.<sup>447</sup> En cuanto al tratamiento de estos temas, tal como señalan distintos críticos e historiadores, visto en perspectiva *Ukamau* no abandona todavía ciertos rasgos paternalistas con su división maniquea del indígena bueno y el mestizo perverso bajo el modelo melodramático. Sin embargo, el sostenido y productivo contacto con comunidades indígenas durante los veinte años siguientes permitirán la depuración de ese enfoque, sin perder el interés y el asombro prístino en torno a una cosmovisión “clandestina”.

---

<sup>447</sup> El énfasis más en lo racial que en un planteo de clase, hace que varios investigadores relacionen esta obra con la novela de Alcides Arguedas “*Wata Wara*” (1904). Sin embargo, a pesar de coincidir —parcialmente— con la anécdota narrada (la violación y asesinato de una india), los enfoques ideológicos entre Arguedas y Sanjinés son muy disímiles.

Según contara a Sofía Kenny (2009) Néstor Peredo —el actor que personifica al mestizo Ramos— la inquietud temática principal del grupo era la reivindicación de los sectores indígenas y sus culturas ancestrales, y si bien inicialmente Soria elaboró un argumento con fuerte carga psicológica, luego el grupo decidió enfocar su atención sobre un problema social con un tratamiento simbólico a través de la alegoría de la violación de la campesina. En esta primera película, el GU encuentra como productiva puerta de entrada al universo cultural andino indígena “esa otra forma de vivir el tiempo” que experimentan los aymaras. Javier Sanjinés sostiene que el film:

(...) narra los acontecimientos empleando la juiciosa lentitud de la psicología aymara (...) 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 (...) (2004: 16).

Más que a una dinámica psicologista o “psicología aymara”, la construcción del tiempo en la película remite al interés por captar y expresar el ritmo y la cadencia de una experiencia cultural sensorio-simbólica no occidental. Sin embargo, el grupo aún no está maduro para aprovechar la aparente “disonancia” entre ese propósito y los medios narrativos y técnicos a disposición, y lee como “fallida” esta experiencia por utilizar un conjunto de procedimientos que responden al modelo de representación clásico. *Ukamau* es una película exploratoria, un film que ensaya aproximaciones formales hacia una realidad que el grupo sólo irá conociendo en la medida que siga filmando y experimentando con el lenguaje cinematográfico.

Por su parte, Leonardo García Pabón (1998) ha subrayado el fuerte tono indigenista que presenta este film, cuya perspectiva ideológica sigue viendo al indígena, de una u otra forma, como víctima explotada cuya cultura es avasallada: el conflicto, como en *Raza de bronce* (1945) de Alcides Arguedas, se realiza por acciones individuales y no se liga explícitamente con orígenes y soluciones político-sociales. Con todo, no sería justo trazar un paralelismo esquemático entre Arguedas y Sanjinés, pues este último se centra en la recreación de un tiempo narrativo y cultural Otro:

La novela de Arguedas está construida en base a acciones (...) En cambio Sanjinés, aunque también utiliza hechos para mover la narración, pone el énfasis en el tiempo de espera que la película construye (...) La importancia dada a la espera no tiene tanto que ver con rasgos creados por una mitología idealista del indio que lo retrata como impenetrable y taciturno en espera de no se sabe qué destino, sino con el hecho de ser un elemento importante en el proyecto estético de Sanjinés que busca entender y transmitir la experiencia del tiempo aymara. (...) En otras palabras, el cineasta intenta aquí introducir al indio no sólo como objeto de su obra, lo que hacía Arguedas y gran parte de la literatura indigenista, sino como sujeto narrador de la misma (García Pabón, 1998: 252-253)

¿Dónde es posible observar la combinación exploratoria que asocia expresionismo, estetización del paisaje, cierta configuración indigenista-paternalista de los personajes, y traducción occidental de un tiempo Otro? Según el especialista David Wood fundamentalmente en el montaje y la fotografía que dan cuenta de:

(...) la continuada búsqueda por Sanjinés de 'la dialéctica escondida entre el arte de vanguardia y la esperanza utópica por una cultura de masas emancipadora' (Willemsen, 1991), anticipándose a búsquedas posteriores del Nuevo Cine Latinoamericano. La película también se hace eco de Mariátegui al inyectar estéticas de las vanguardias europeas a la cultura indígena andina, apropiándose del irracionalismo de estas vanguardias para socavar la mitología universalista del pensamiento racionalista occidental. Esta estética no realista, junto con la denuncia que hace la película de la opresión del indígena por la minoría blanca/mestiza, nos insta a repensar el papel subordinado del indio en el imaginario nacional (Wood, 2010: 54).

Complementariamente el trabajo de la banda sonora duplica y refuerza esta intención con la producción de metáforas auditivas que expresan la vida interna del personaje de Andrés.

Posteriormente, debido al privilegio de un sentido militante de la praxis fílmica, el grupo dirigirá sus esfuerzos hacia exploraciones morfo-temáticas de corte explícitamente político, lo cual no implicó desinterés por la realidad campesina y el imaginario indígena, las lenguas aymara y quechua, su simbología y ritualidad. Este fondo cultural identitario será el "bajo continuo" de toda la producción posterior del grupo, así como una suerte de formación experiencial socio-cultural cuya sedimentación histórica permitió al colectivo y su director una mirada más densa y compleja sobre la cuestión indígena: su expresión más acabada se verá veinte años después en *La Nación clandestina*. Rescatemos, justamente, dos declaraciones de Sanjinés al respecto:

Yo pienso que esta película [en relación a *La nación clandestina*] viene surgiendo como resultado de una relación con el mundo aymara que data desde hace más de 20 años (...) nosotros hicimos Ukamau hace 23 años. Eso quiere decir que ya había una preocupación por ese universo aymara que con el transcurso de los años se ha ido conociendo mejor, se han tenido mayores vivencias... o convivencias de cierta manera con ese universo (...) (Sanjinés, 1990: 8)

Esta película se vino haciendo en mis reflexiones y en mis intuiciones hace muchos años, estaba allí, gestándose en las alegrías que produce el lento y difícil conocimiento de este país extraño, complejo y cautivante y en el dolor cotidiano de constatar su frustración, de acompañar sus luchas, de conocer sus enemigos, por eso el tema básico, primordial de esta obra es la identidad, tema y problema que nos enfrenta con nosotros mismos, que cuestiona nuestro destino, que perfila la incertidumbre de nuestro futuro ([1991] 1999h: 242).

Estrenada en 1989 *La Nación clandestina* es el film con el que el GU aborda de un modo más acabado la problemática política, histórica y social de la identidad boliviana y sus heterogeneidades en tensión: una minoría blanca con una enorme concentración poder, que ejerce la hegemonía ideológica y el control militar, con una



cultura trasplantada de Europa y EE.UU.; y una mayoría indígena (de la que sin embargo no se profundiza en su diversidad interna), con una cultura ancestral resistente, que va construyendo formas de ejercicio de poder “desde abajo”, y desarrolla su conciencia política al fragor de las luchas obreras, mineras y campesinas.

Sin duda la gran “clave” interpretativa, representativa y expresiva en torno a la identidad cultural local, que condensa el largo recorrido de errores y aprendizajes ideológicos, políticos y culturales del grupo, es el “plano secuencia integral” (PSI). Como hemos visto en los capítulos II y IV el grupo ya venía ensayando y explorando posibilidades narrativas con el plano secuencia, al que veía como un recurso visual democratizador tanto de la mirada del público como de la práctica del actor. Se partió en un primer momento de dar la idea del punto de vista del espectador participante en la escena, mientras paralelamente las actuaciones estaban en buena parte liberadas a la improvisación o partiendo de ideas centrales que podían desarrollarse sin límites hasta la conclusión del rollo negativo. Sin embargo el grupo comprobó que esto implicaba exponerse a riesgos y dependencias del contexto variable, lo que redundaba en composiciones finales azarosas. Con todo, la creatividad de los actores debía preservarse: “(...) con la ayuda de la pre-filmación o grabación en video, se podrían recuperar interpretaciones espontáneas, ordenarlas y coordinarlas extrayendo lo más sustancial para reelaborarlas dentro del plano secuencia integral con la precisión necesaria al momento de filmarlas en negativo” (Sanjinés, 1989: 69). El presupuesto técnico nodal era el hecho de que la cámara debía moverse sin cortes y motivada por la dinámica interna de la escena:

El camarógrafo debe conocer los movimientos de los actores, memorizar sus parlamentos para guiarse por las palabras y atender con precisión sus giros y desplazamientos (...) y los actores deben conocer largos parlamentos a la perfección, saber cuándo y cómo moverse (...) Otra característica que nace de esa narrativa es que la cámara adopta múltiples puntos de vista dentro de la secuencia; por ejemplo, si comienza por ser el punto de vista subjetivo del actor que recuerda algo, se convertirá en el instrumento descriptivo de esa memoria. En el mismo plano podrá adoptar un punto de vista ajeno a esa reconstrucción y al propio punto de vista subjetivo para situarse interpretando la visión colectiva de otros personajes que llegan al escenario violentando la mirada del individuo que recordaba, eliminando todo rastro de su memoria o incorporándose a ella violentando tiempo y espacio (1989: 71)

El sentido del PSI no es exclusivamente político-ideológico (democratizar la imagen), sino simbólico-cultural: implica poder realizar visualmente una concepción filosófica y antropológica del hombre andino en lo que respecta al tiempo y a la relación del hombre con el entorno natural y social. Es poder dar representación estética a una serie de elementos de la cosmovisión andina: el tiempo circular (a través de un paneo o travelling el pasado y el presente coexisten-conviven) y la vincularidad estrecha entre el

hombre y la Naturaleza, el comunario y su comunidad, valga la redundancia. Nótese que tras haber priorizado desde *El coraje...* al protagonista colectivo, también en este nivel narrativo se produjo una torsión expresiva innovadora: en *La nación...*, aunque el sujeto dramático principal es Sebastián Mamani/Maisman, no se trata de un típico personaje individual cuyo tratamiento psicológico lo desgajaría de su idiosincrasia comunitaria; sino que es más bien la expresión alegórica, metonímica, de “lo colectivo”. Se trataría de una subjetividad social que le “pone rostro” a una historia cuyo significado y potencia es colectivo y habilita una comprensión de la historia compartida.

Inmediatamente después, y en el marco de los así llamados “500 años de resistencia a la conquista”, el grupo produjo *Para recibir el canto de los pájaros*, que por problemas de financiamiento recién pudo estrenarse en 1995. Esta ficción pone en imágenes la experiencia real del grupo durante la realización de *Yawar Mallku* en clave metareflexiva (cine dentro del cine) —algo inédito hasta ese momento en la obra del GU—, e incorpora, además, mayor cantidad de elementos de producción occidental, e incluso la participación de la conocida actriz Geraldine Chaplin.

Si bien aborda el problema del racismo, insistiendo en el tópico del histórico y crónico desencuentro identitario de las naciones bolivianas, este film adolece de una perspectiva estereotipada, cuestión llamativa tras haber dado en su película anterior una mirada aguda y punzante sobre el problema de la identidad local. Parece paradójico que tras treinta años de carrera y meditación en torno a la heterogeneidad cultural local, y una película que significó un verdadero salto conceptual en términos narrativos, poéticos y políticos, Ukamau vaya a la “herida colonial” desde un enfoque predecible, idealizando a los sectores indígenas y observando con tan pocos matices a grupos criollos, mestizos y cholos. Aunque la narración se centra en desmenuzar las pervivencias coloniales en las formas de relación entre distintos grupos sociales y étnicos, el entrecruzamiento de sus perspectivas y prácticas culturales; hay poco espacio para el análisis de sus contradicciones ideológicas y la configuración de una cultura densa y abigarrada. Con todo, cabe señalar que Sanjinés prestó especial atención a la música, y colocó allí una clave de interpretación sobre la heterogeneidad conflictiva de la identidad boliviana. Al respecto, el músico Sergio Prudencio señaló que esta película le demandó un enorme trabajo de composición, pues la dificultad radicaba en que se exigían soluciones diversas en función de culturas y períodos distintos (e incluso de diferentes *tempo*s en una misma cultura). La música debía ser expresión de las dinámicas temporales, tanto cronológicas como culturales: “(...) De ahí que en la

música original de la película vaya de instrumentos pre hispánicos a música con sintetizador. En *Para recibir...* la música no sigue a los personajes, sino que la música es acerca de tiempos y espacios culturales. La música tomo muchos años de elaboración (...)” (Prudencio en Sánchez, 1999: 150).

La anécdota principal del film —el rodaje de una película centrada en la colonización— espeja dos veces a Ukamau: ya en lo que respecta a la praxis cinematográfica, la metareflexividad del dispositivo y los medios de producción simbólica; como en lo que atañe a las pervivencias del colonialismo interno con las que el grupo tuvo que vérselas durante toda su carrera. Si la meditación sobre la heterogeneidad cultural de la identidad boliviana fue desde los conflictivos vínculos interculturales entre el indígena y el mestizo (*Ukamau*), hasta la observación de un sujeto social o una subjetividad comunitaria en sí misma heterogénea (*La nación clandestina*),<sup>448</sup> a través del tema de la representación (*Para recibir...*), se concreta un giro autoreflexivo que es una forma de balance sobre el tratamiento estético de esa heterogeneidad cultural constitutiva, así como de las paradojas existentes entre reflexiones y postulados éticos progresistas, y gestos y prejuicios reaccionario-conservadores. En palabras de Sofía Kenny:

La imagen de los ángeles arcabuceros inicia la película, sintetizando el espíritu de las conquistas españolas y de las nuevas invasiones que actualmente padecen los mismos pueblos, donde el cine desempeña un papel importante. ¿Hasta qué punto el cine beneficia a las culturas originales cuando decide retratarlas? En muchos casos el cineasta, creyéndose salvador de una minoría étnica, invade y rompe un espacio ajeno, sacando de él un provecho personal (Kenny, 2009: 195).

Si bien la presencia de tópicos ligados a la identidad cultural boliviana puede observarse en toda la obra del colectivo, existe un énfasis mayor en dos momentos: el primero responde, como es obvio, al impulso inicial de un grupo de jóvenes urbanos con gran interés y entusiasmo sobre un universo —el indígena campesino— que, aunque prácticamente desconocían, les cautivaba profundamente (desde la Otredad); el segundo momento, por contraste, tiene que ver no sólo con una oportuna coyuntura histórica como fue la conmemoración por los 500 años del “descubrimiento de América”, sino también con la larga experiencia acumulada de convivencia y contacto con comunidades, ahora “puesta bajo la lupa” de una mirada retrospectiva y autocrítica.

---

<sup>448</sup> “En *La nación...*, Sanjinés desplaza la tensión que estaba centrada en el conflicto externo entre comunidad indígena y poder estatal (el imperialismo norteamericano) hacia los efectos provocados por ese conflicto en la interioridad del sujeto indígena. En otras palabras, no es que la denuncia del “enemigo principal” haya dejado de ser parte del escenario político de Sanjinés, sino que ese enemigo se investiga y se muestra como construcción de comportamientos individuales” (García Pabón, 1998: 250).

## 2.2. *Los viajes por la cultura andina en TA: identidades en desplazamiento*

En este capítulo nos concentraremos en tres obras de TA: dos que corresponden a la fase de la “memoria cultural” (“Colón” y “Las abarcas del tiempo”) y una que se inscribe en la fase de la “memoria política” (“Odisea”), realizadas todas durante la fase democratizadora de la *tendencia*.

El primero de los muchos pasos que dará TA dentro del teatro boliviano se titula “Colón”: esta obra es la presentación al público local e internacional del grupo teatral, y funciona además como punto de arranque tanto de reflexiones políticas e históricas, como de prácticas de experimentación estético-formales. Con varias nacionalidades en su formación inicial —con una heterogeneidad cultural de base— el grupo parece formularse una pregunta honesta: “¿por dónde comenzar a “mirar”, conocer y problematizar la cultura de este país en el que desarrollamos nuestro proyecto cultural?” Para responderla TA reflexiona en torno al trauma de origen de la identidad local —la violencia colonizadora—, observa los cruces, préstamos, imposiciones y silenciamientos simbólicos y culturales. De alguna manera es dable pensar que a la hora de configurar un vínculo respetuoso y responsable con el entorno socio-histórico, este grupo diverso —donde conviven lo local y lo extranjero, lo andino y lo europeo—, encara un tema que lo espeja: los encuentros y desencuentros culturales.

Lo hace de un modo audaz. El texto teatral de “Colón” se basa en la historieta italiana de Francesco Atlan que en la década del ochenta puso en imágenes, en clave satírica, el descubrimiento de América. Ese intertexto inicial se combina con una síntesis de lecturas variadas —novelas, cuentos, leyendas, mitos y ensayos—, de las cuales el texto de Tzvetan Todorov *La conquista de América y el descubrimiento del otro* (Siglo XXI, 1987) fue una referencia insoslayable. La heterogeneidad de materiales primarios que conforman los procesos creativos del grupo es manifiesta desde la primera obra: no hay jerarquías a la hora de utilizar tanto un texto erudito y académico, como una historieta o una música tradicional. Con una dominancia en el registro lúdico y satírico, y apoyado en el trabajo físico y musical, para el historiador de teatro Juan Villegas “Colón” concretaba:

una fórmula que integraba un proceso de hibridación cultural, validaba las remanencias de las culturas prehispánicas y utilizaba una serie de procedimientos teatrales que insertaban al grupo dentro de las tendencias más innovadoras de nuestro tiempo y que, con frecuencia, se califica como “postmodernidad teatral” (...) “parecer” teatralmente “posmoderno”, pero con la capacidad de satirizar el poder dominante y mantener una doble utopía, la utopía de que el teatro puede contribuir al cambio social y la utopía de que los “vencidos”, en el proceso de colonización y conquista, pueden tener acceso al poder a través de la revolución (1997b: 150).

Más que una fórmula de “hibridación cultural” la obra pone de manifiesto la heterogeneidad constitutiva y constituyente de la identidad cultural andina y, por extensión, latinoamericana; no procede validando “remanencias” de culturas prehispánicas sino explicitando el entrecruzamiento complejo y actual de elementos del imaginario ancestral y caracteres de la cultura contemporánea.

La siguiente obra donde el grupo encara la problemática identitaria es “Las abarcas del tiempo”. Aquí se observa no sólo un salto cualitativo en el método compositivo —especialmente en lo que respecta a una mayor experimentación con las posibilidades expresivas del espacio y la performance física, y la consolidación del vuelo simbólico de las imágenes escénicas—, sino que además se percibe un giro en la perspectiva o la mirada hacia lo local. Sin pretender “disfrazarse” de nativos bolivianos, el abordaje y la pregunta por la identidad no se formula desde la exterioridad y la distancia analítica que un grupo con mayoría extranjera se hace a través del humor (que a su vez, como efecto, duplica la distancia crítica) tal como sucediera en “Colón”. Por medio de la investigación con fuentes y un enfoque interdisciplinario, TA afirma una perspectiva constitutivamente diversa y con un “asiento” local.

Inicialmente la idea para esta obra era mezclar en una misma historia elementos de distintas mitologías y cosmovisiones, pero la pareja de antropólogos Martínez-Cereceda<sup>449</sup> aconsejó a Brie el desecharla: “me dijeron que era pésima, que con esa visión del mundo andino íbamos a ser vistos como brutos” (2002: 27). Frente a un primer bosquejo (cuya trama, según Dal Pero era muy oscura, en alusión al incesto y la violencia familiar<sup>450</sup>), Gabriel Martínez le reprochó a Brie: “De nuevo vas a mostrar a los indígenas como productos de la miseria y no son”.<sup>451</sup> Tras lo cual el dramaturgo recomenzó el proceso creativo, ahora estrechamente acompañado por el matrimonio de antropólogos:

Yo quería enfrentar la memoria de Bolivia, el mundo andino, pero me di cuenta que no tenía todos los elementos teóricos e intelectuales para hacerlo. Decidí enfrentarlo desde su bisagra: la mina. Ese punto de contacto entre el campo y la ciudad. Todo campesino antes de llegar a la ciudad va a la mina. Ese es el lugar donde se proletariza, busca algo dentro de la tierra, enfrenta todos sus mitos (2002: 27).

A diferencia del “viaje cultural” anterior, el itinerario no se centró en la memoria de un punto remoto del tiempo (la conquista de América), sino que procuró hilvanar la historicidad de distintos sucesos y personalidades a partir de la recuperación un rito

---

<sup>449</sup> Para conocer la trayectoria de esta pareja volver al capítulo I.

<sup>450</sup> Entrevista personal con la autora.

<sup>451</sup> Así lo recordó Brie, durante la entrevista personal con la autora.

popular de duelo. A propósito de la costumbre de vestir las ropas de un amigo muerto para despedirlo, Brie pudo mostrar jirones de la historia social local y algunas figuras escasa o mal conocidas.<sup>452</sup> En el país de los difuntos, tanto los protagonistas como el espectador, van encontrándose con diferentes muertos, que configuran una metáfora de Bolivia en su diversidad de rostros. Así aparecen Tomás Katari, el Padre Luís Espinal, Ismael Sotomayor (o Juan Joselillo, según la versión que diera de él el escritor Jaime Sáenz); pero también tipos sociales anónimos aunque muy conocidos: un soldado, las inconfundibles princesas y reinas de belleza, y un predicador evangelista, en alusión a la enorme cantidad de sectas que se radican en el país, “especie de vendedor espiritual del Deus Cola” (Brie, 2002: 27). Cada muerto es una puerta, una interrogación sobre las formas de relación entre los vivos; el pasado resuena en el presente interrogándolo y Bolivia aparece como “un mapa ardiente y desesperado” (Brie, 1996c: 108). Muy lejos del exotismo y ya con una sólida postura ética formada, el director afirmó de esta obra:

(...) introduciéndonos en el mundo andino, no hemos querido reproducir rituales indígenas ni hacer folklore de esto. Pero nos hemos alimentado del aliento metafísico de la cultura andina para contar una historia que creemos, pertenece a Bolivia. También nosotros, **Teatro de los Andes**, cuatro bolivianos, tres italianos y un argentino, nos sentimos parte de Bolivia. Pero en este país fragmentado, donde se acostumbra a hablar y alzar la voz en nombre del indígena, donde se llama “nuestro” a cosas que siguen siendo de otros, dentro mismo de Bolivia; nosotros no hablamos en nombre de nadie mas que de nosotros mismos. Sabiendo que hemos iniciado un camino irreversible hacia lo profundo de esta tierra grande y generosa. Con esa postura ética hemos realizado *Las abarcas del tiempo* (Ídem: 109).

La última pieza que reflexiona sobre la identidad cultural es “Odisea”. La misma se estructura articulando una dimensión mítico-literaria a partir de la *Odisea* homérica, con otra social ligada a la historia reciente de los pueblos latinoamericanos. La obra y la puesta se nutren de textos académicos, ensayos sociológicos, poemas y novelas: allí están las lecturas del *Ulises* de James Joyce, la poesía de Giovanni Pascoli y Constantino Kavafis, Dante Alighieri, Jorge Luís Borges y Césare Pavese, entre otras. Pero también, según lo indicara el propio Brie (2009) los films *¿Dónde estás hermano?* (2000) de los hermanos Joel y Ethan Coen y *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann. Para esta obra contaron con el apoyo técnico del maestro de danzas tradicionales Bernardo Rosado Ramos y el músico y compositor Pablo Brie.

Desde la década del ochenta Bolivia vivió un éxodo masivo de su población tanto a países limítrofes, como a angloparlantes y europeos. Las medidas económicas

---

<sup>452</sup> “El amigo de un muerto no entra al país de los muertos como nosotros lo contamos, sino que finge ser el muerto, se va y regresa en la madrugada con los vestidos del muerto y es tratado como el muerto durante ese día por la viuda, los padres y los amigos. Entonces en la noche decide partir. Le hacen la cacharpaya, la fiesta con lágrimas, la fiesta del dolor (...)” (Brie, 2002: 27).

neoliberales impulsadas a mediados de esa década generaron una diáspora significativa debida a la desocupación y precarización del trabajo, inflación y elevación de los índices de pobreza, corrupción y descontento social. El boliviano Leonardo de la Torre Ávila —una de las referencias intertextuales académicas de la obra— señala:

Dos de cada diez bolivianos no están en Bolivia. La División de Población de las Naciones Unidas y la Organización Mundial para las Migraciones (OIM) indican que, de los 175 millones de migrantes transnacionales que habían en el mundo durante el año 2004, aproximadamente un millón y medio eran bolivianos (Hinojosa, 2004; Sagárnaga, 2004). Hinojosa nos recuerda que 217 de los 314 municipios del país son expulsores de población (...) Frente a la imagen de la migración como exilio económico, en Bolivia empieza a hacerse frecuente la presentación de optimistas lecturas sobre el impacto de las remesas que reciben los familiares de nuestros migrantes (...) el 55% de las remesas familiares bolivianas se destina a inversiones que van desde la educación hasta la compra de propiedades, pasando por ahorros e inversión directa en negocios. Bolivia se convertiría así en uno de uno de los países de América Latina con los porcentajes más altos de inversión de remesas migrantes (...) esa inversión y otras modalidades de participación hacen presentes en sus comunidades de origen (...) a los aparentemente ausentes migrantes transnacionales (...) (2006).

Teatro de los Andes se funda en 1991, en plena década neoliberal, y es testigo, a lo largo de sus casi veinte de trayectoria, de este fenómeno migratorio. Justamente, la última pieza dirigida por Brie reflexiona poéticamente sobre esa “odisea” del desarraigo y el regreso a la tierra de origen: el desplazamiento de referencias simbólicas y espaciales estables, la memoria y la pertenencia identitaria heterogénea. Pero además la obra pone de manifiesto un estado de cosas de enorme actualidad entre los bolivianos: están presentes las referencias históricas a los sucesos racistas en Bolivia durante 2007-2008 de los que Brie diera cuenta en sus documentales audiovisuales. Se cruzan entonces la serie estética, la tradición literaria y la propuesta teatral del grupo, con la serie político-histórica en una reflexión que, a su vez, implica para el colectivo de trabajo un cierre de etapa, tras lo cual su director y fundador se desvincula del proyecto por él fundado:

Mientras montamos la Odisea, Bolivia se incendia. En Sucre veo a los campesinos tomados de rehenes, golpeados y humillados. (...) La profecía de Tiresias no es la de Homero, es lo que vería un emigrante que regresa a nuestro país luego de veinte años. La humillación de Ulises por mano de los pretendientes, tiene los tonos y las palabras de los racistas que golpearon y humillaron a los campesinos en Sucre (...) Ulises y Penélope se multiplican. Los actores hablan de sí y al mismo tiempo se vuelven los emigrantes que parten y regresan (Brie, 2009: 6).

“Odisea” es la única obra en la que la subjetividad de los actores y sus historias personales adquiere cierta presencia textual y escénica: lejos de convertirse en material o motivación psicologista, o de biodrama, se subraya la ejemplaridad que desde una dimensión singular alude a otra social. Así el texto contiene “pasajes cifrados” de las

historias personales de los actores del grupo, todos ellos de algún modo migrantes. Al reflexionar sobre la representación de lo colectivo decía Brie en 2006:

(...) hay un rastro que vale la pena seguir para descubrir lo que buscamos: el yo colectivo. La posibilidad de interrogarnos pluralmente sobre cada destino individual. Tenemos la oportunidad de decir yo y que ese yo encierre algo más grande. Ese detalle, esa voz única, esa biografía absolutamente particular que se expresa en un sonido tembloroso y un cuerpo limitado y tosco encierra el universo y lo puede expresar. De eso me ocupo hoy día. Esta materia es la que hoy me interesa investigar. No entiendo el coro, entonces, como masa, sino como el múltiple yo (Brie, 2006).

TA también ha hecho un viaje que, como en el caso de Ukamau, lo ha dejado en un umbral auto reflexivo. Ese recorrido consistió en el pasaje desde una perspectiva que de afuera hacia adentro analiza las raíces coloniales de la identidad andina (“Colón”); hasta la comprensión de los varios “adentro” de la configuración cultural boliviana, desde una mirada que aunque se experimenta y pronuncia “local” no es nativa (“Las abarcas...”). El último estadio de su travesía implica casi una torsión sobre sí, al asumir su carácter “adentro-afuera”, “interior-exterior” a la cultura boliviana: es decir su ser “migrante” (“Odisea”).<sup>453</sup> La última obra bajo la dirección de Brie significa además una despedida, una partida, un nuevo viaje. Justamente, al final de la puesta Ulises dice a su esposa: “Tengo que confesarte otra cosa. Me tengo que volver a ir” (2009: 78).

### 2.3 *Dos variantes de la anamnesis circular seminal: redención y aprendizaje ético*

Volviendo ahora a la idea presentada en el punto 1 de este capítulo en torno del impulso anamnético seminal que comparten ambos grupos, y teniendo en cuenta el desarrollo específico anteriormente expuesto, avancemos sobre el funcionamiento que en cada grupo adquiere la memoria circular. En el capítulo II mencionábamos que era posible pensar los diferentes posicionamientos intelectuales del GU y de TA a partir del cumplimiento de funciones internas o articularias: en el primer caso el discurso construido configura cierta narrativa que busca representar a la comunidad de referencia; en el segundo, el discurso articula la localidad con contextos más amplios. Justamente, creemos que es en la puesta en funcionamiento de la *anamnesis circular seminal* donde con mayor contundencia pueden notarse esas diferencias, en consonancia con el tipo de modulación que cada colectivo concretiza modélicamente.

---

<sup>453</sup> Para hablar de Bolivia, en distintas declaraciones, entrevistas y escritos Brie se expresó muchas veces apelando al *nosotros, nuestro país*. Es interesante ver la contemporaneidad de algunos elementos: cuando por presiones internas no pudo seguir apelando al “nosotros”, y el grupo que fundara —su otro “nosotros”— agudizara su crisis, el dramaturgo intensificará su reflexión, desde la escena, sobre la problemática del migrante (condición que, además, encarna: actor argentino formado en Europa y asentado en Bolivia desde 1991, que actualmente vive en Roma, Italia; y a veces pasa varios meses en Buenos Aires, Argentina).



En ese sentido, en el GU se observa un trabajo con mayor predominio de funciones internas, concentrándose en los vínculos y diálogos que a nivel local se pudieran entretejer con los sectores indígena y popular, así como en los posibles “efectos” en la esfera pública discutiendo la discriminación y la intolerancia. La heterogeneidad de la identidad cultural boliviana es vista, tematizada, reflexionada “de adentro hacia adentro”.<sup>454</sup> Por eso, en líneas generales, la modulación militante que encarna el GU pone en funcionamiento la *anamnesis circular seminal* con dos propósitos. Hasta la fase democratizadora de la *tendencia*, para desenmascarar la continuidad histórica del modelo colonial y su introyección en la mirada y la experiencia del oprimido: para “hacer memoria” de la ciclicidad de la explotación y dominación y así leer, a la manera de un palimpsesto, el genocidio del pasado distante y el presente racista, segregador y excluyente. Luego, ya en democracia, la *anamnesis circular seminal* se activa para recuperar del silenciamiento a las tradiciones andinas y populares campesinas y urbanas, y disputar su visibilidad en el espacio y la esfera pública, observando sus cruces e intersecciones, haciendo explícita la dificultad de la convivencia en la diversidad e incluso el desprecio negacionista hacia lo “heterogéneo” que habita en la identidad cultural de cada sujeto.

La “memoria para la redención” del GU, reconvierte en este momento democrático el impulso por la revolución y la recuperación de las luchas y los mártires populares del pasado, por la ponderación del fondo ético y cultural andino hacia un horizonte de construcción socio-cultural inclusivo que asuma su propia complejidad identitaria: subraya la capacidad resistente de esa matriz y sus valores. En 1988 Jorge Sanjinés resaltaba que la labor de intelectuales y artistas debía volcarse a: “Decir NO a lo inhumano, NO a la explotación, NO a la despersonalización; NO al imperialismo y SI a la vida, si al amor y SI a la afirmación de nuestra IDENTIDAD CULTURAL. Si a la liberación y SI a nuestro sagrado derecho de ser lo que somos y de construir la nueva sociedad que queremos” (1988: 29).<sup>455</sup> En la misma tónica encontramos el discurso pronunciado en septiembre de 1995 por Sanjinés en la Universidad Mayor de San Andrés, con motivo de su nombramiento Doctor Honoris Causa reproducido por la Revista “El Tonto del Pueblo”:

---

<sup>454</sup> No debe soslayarse la homogeneidad constitutiva del GU en lo que respecta a la nacionalidad de sus integrantes, mayoritariamente bolivianos.

<sup>455</sup> El subrayado es del original. Sanjinés continuaba diciendo: “Ese sería el lugar de lucha contra el imperialismo, que está en “desventaja” frente a los pueblos latinoamericanos: “¡ser capaces de amar es algo pavoroso, algo infernal, no comprender la alegría de la ternura, la tranquilidad de la honradez!, es algo terrible. Es una desventaja inconmensurable” (1988: 32).

(...) Estamos seguros que si nuestra sociedad va a constituir algún día una nación orgánica, lo hará a partir de una asimilación y desarrollo de una esencia andina, de su identidad andina, incorporando por cierto todo lo positivo que nos ofrece la modernidad (...) se hace urgente comprender mejor la sociedad, generar una voluntad más democrática hacia esas masas, hacer conciencia de problemas como la discriminación racial (...) que puede generar infinita violencia. Vencer la inercia señorial, aceptar al país como es, reconocer los derechos colectivos y así construir una nación de verdad, que goce su diversidad y se engrandezca justamente por ser diversa (...) Los llamados a disminuir la importancia de la identidad me parece que solo favorecen al diseño de la “globalización” que en el fondo tiene objetivos vinculados a la superconcentración del capital y poder político en el mundo (Sanjinés 1996: 74 y76).<sup>456</sup>

Así, el GU ve en los encuentros interculturales la salida de la violencia y el camino a una sociedad más justa, conociendo e inspirándose en las propias claves culturales: “Nos constituímos en términos de sociedad cuando comprendemos qué somos, cuando ya somos capaces de valorar las virtudes de nuestro conglomerado y cuando hacemos conciencia de sus falencias (...) cuando con esa “revelación de las cosas” nuestra conciencia colectiva crece, se hace más lúcida y más sabia. En ese lugar del camino histórico la violencia tiene menos aire porque su hábitat está conjurado” (1999c: 41).

En el caso de TA observamos una labor de tipo articulador, con énfasis en la construcción de una dinámica intercultural donde la cultura boliviana encuentra canales de resonancia común con otras tradiciones, donde la heterogeneidad también da cuenta de los solapamientos entre lo universal y lo particular.<sup>457</sup>

Lo universal está en el patio de tu casa (...) Hay que cavar en lo tuyo, bien profundo hasta que encuentras agua y tienes que hacer un aljibe. El público va a mirar eso y va a ver algo muy profundo y va a ver el agua. En ese aljibe de noche se reflejan las estrellas, ves el universal a través de eso. Y al mismo tiempo que ves el universo, te ves a ti mismo en el universo porque está también tu rostro que mira. Y al mismo tiempo que eso ocurre, mientras miras, caen piedritas y mueven esa agua: entonces eso se deforma. Esa es la visión que hay que dar en las obras. El universal es algo muy particular (...) muy íntimo, muy tuyo... no se puede hablar en general del arte (Brie, entrevista personal con la autora).

En este sentido la memoria circular en TA se propone exponer la compleja diversidad intrínseca a cada configuración cultural, la aglutinación cronotópica de su heterogeneidad y el carácter creativo de sus continuidades/permanencias en el tiempo; y también alentar una conciencia ética y praxis responsable que hace de la heterogeneidad la base del reconocimiento y el respeto mutuo regenerando la pluralidad constitutiva. Se trata de un tipo de propuesta que hecha mano a varios estratos

---

<sup>456</sup> Sobre el problema de la discriminación el cineasta entendía que: “El racismo, además de sus consecuencias denigrantes y penosas para la gente que lo sufre en nuestra sociedad, condiciona en parte la manera de querer a este país, en mucha gente perturba el fenómeno identificadorio que es una fuerza muy importante de la que disponen otros pueblos, que no se miran a sí mismos con desconfianza, discriminación y desprecio” (1996b: 78).

<sup>457</sup> No debe soslayarse, lo ya varias veces dicho: la heterogeneidad constitutiva de las formaciones de TA.

culturales y expresivos, y usa principios de tensión oposicional y contaminación estilística para la creación escénica. Si su estética apunta a la revelación de la profundidad que habita en lo cotidiano, y para ello da un empleo ritual al ritmo escénico y una textura poética y elaborada al lenguaje verbal; es capaz de romper ese ritmo con un cambio brusco a modismos propios de la conversación coloquial, apelando al humor tosco para devolver al espectador al mundo familiar.

TA nunca intentó copiar rituales ni hacer folklore, sino alimentarse del fondo cultural y metafísico de la cultura andina como motor de pensamiento, reflexión y discusión sobre la historia cultural. En su poética, lo global y lo territorial, manifiestan sus tensiones e implicaciones, superposiciones y distancias: “Teatro de los Andes (...) considera que el futuro de la cultura reside en el contacto, la mezcla, el encuentro y el diálogo, no en el aislamiento y la xenofobia (...) El trabajo teatral es el punto de fusión de las diferentes culturas de los componentes del grupo, y de las reflexiones y motivaciones que los llevaron a dedicarse al teatro en Bolivia” (1995c: 4). De hecho la interculturalidad en TA adquiere varios niveles: uno interno, siendo sus miembros de distintas nacionalidades y perteneciendo a culturas disímiles; luego poético, buscando que cada obra o proyecto plantee la complejidad de los diálogos entre diferentes sistemas simbólicos, integrando elementos de varias series culturales; y por último a nivel externo en lo que refiere a la intención de mostrar y compartir estos materiales en diversos espacios (étnicos, socio-económicos, nacionales, culturales, etc.):

Vivo en Bolivia: trabajo aquí con bolivianos y extranjeros, conciente de ser un extranjero, y trato de que esta condición opere no como limitación, sino como ventaja. Quiero crear en mi teatro una relación potente entre vanguardia y tradición. Existe en Bolivia una riqueza inusitada de tradiciones orales, musicales, religiosas. Las estudiamos, tratamos de conocerlas y de hacernos influenciar por ellas. Existen idiomas diferentes del castellano que estamos aprendiendo. Existe un campesinado postergado económicamente, una infancia obligada a ganarse el sustento y tratamos de darnos tiempo y de crear espacio y condiciones para trabajar con ellos (Brie, 1995d: 71).

En la *anamnesis circular seminal* que activa el aprendizaje ético de TA en sus obras, se despliega uno de los rasgos propositivos de la “heterogeneidad”: es el reconocimiento y la supervivencia de tensiones (antagonismos no dialécticos) *aquello que contribuye a garantizar* la existencia y capacidad de resistencia del Otro representado. Por medio del conflicto, la heterogeneidad no sólo *enfrenta* discursos, sino que *los pone en relación*.

En este apartado pudimos dar cuenta de las recurrencias temáticas y aprendizajes intrínsecos a cada serie grupal, y presentamos las obras que seguidamente vamos a analizar y que responden a un tipo de funcionamiento general de la “memoria circular seminal”. Explicamos también los caracteres particulares de las formas de rememoración de cada grupo en consonancia con su modulación específica. En la próxima sección desarrollaremos *in extenso* los análisis de obra, atendiendo a los caracteres disciplinares, los relativos a la concepción poética de cada grupo y a la modulación que encarnan, estableciendo tres ejes de comparación: la construcción de la identidad cultural a partir de la diferencia colonial; a partir de los vínculos interculturales; y a partir de la heterogeneidad interna de los sujetos a propósito de la figura del migrante.

### **3. Tres respuestas a la pregunta circular por la identidad cultural**

#### *3.1. Pervivencias coloniales*

Para desarrollar la primera “respuesta” por la identidad cultural, es necesario recuperar la “pregunta” por el origen, revisar la inquietud que generan las genealogías bastardas, retomar la sospecha latente, que Antonio Cornejo Polar ha puesto en estos términos:

Me pregunto, entonces, porque nos resulta tan difícil asumir la hibridez, el abigarramiento, la heterogeneidad del sujeto tal como se configura en nuestro espacio. Y sólo se me ocurre una respuesta: porque introyectamos como única legitimidad la imagen monolítica, fuerte e inmodificable del sujeto moderno, en el fondo del yo romántico, y porque nos sentimos en falta, ante el mundo y nosotros mismos, al descubrir que carecemos de una identidad clara y distinta (Cornejo Polar, 2003: 13).

Un eje de interpretación y reflexión sobre la identidad boliviana que ambos colectivos comparten es la problematización de su origen colonial. Sea a nivel de la historia como en clave simbólica de análisis político, las obras revisaron cómo operó el poder a través de la violencia —material y simbólica— y de qué modo las pervivencias neocoloniales y el colonialismo interno siguen reproduciendo identidades en “el lado B” de la modernidad: o sea desde la “diferencia colonial” (Mignolo, 2000). Lejos de toda clausura o arqueologización del suceso, el sesquicentenario de la llegada de los españoles a América sirvió como punto de arranque a proyectos que, retro trayéndose al trauma de 1492, contribuyeron a la discusión sobre la vigencia de los efectos de la conquista y el racismo concomitante. Lo hicieron a sabiendas de que en el marco del hecho colonial, las identidades fueron delineadas en un juego de confrontaciones de

imágenes, representaciones y hechos del lenguaje que anclan en el sentido de autodesignación “en torno a la polaridad básica entre culturas nativas y culturas occidentales (...) que continúa moldeando los modos de convivencia y las estructuras de habitus vigentes (...)” (Rivera, 1993: 58). En palabras de Aníbal Quijano, creemos que las piezas que nos ocupan muestran que:

La globalización en curso es, en primer término, la culminación de un proceso que comenzó con la constitución de América y la del capitalismo colonial/moderno y eurocentrado como un nuevo patrón de poder mundial. Uno de los ejes fundamentales de ese patrón de poder es la clasificación social de la población mundial sobre la idea de raza (...) es decir una supuesta diferente estructura biológica que ubicaba a los unos en situación natural de inferioridad respecto de los otros (S/D, 2000).

Históricamente, en el marco de la configuración de relaciones sociales de dominación, las identidades fueron asociadas a jerarquías y polaridades: la modernidad, en tanto máquina/dispositivo de producción material y simbólica, excluyó cualquier posibilidad de multiplicidad, ambigüedad, heterogeneidad o contingencia. Este patrón de organización se mantuvo en el tiempo apoyándose, entre otros elementos, en el control de la producción simbólica, cultural y de conocimiento, esto es, la producción y reproducción de identidades geoculturales —sea por la vía de la represión y el silenciamiento violento, como por el forzamiento a la adopción de una cultura ajena—. Continuando con el planteo de Quijano:

(...) los europeos generaron una nueva perspectiva temporal de la historia y re-ubicaron a los pueblos colonizados y a sus respectivas historias y culturas, en el pasado de una trayectoria histórica cuya culminación era Europa. Pero, notablemente, no en una misma línea de continuidad con los europeos, sino en otra categoría naturalmente diferente. Los pueblos colonizados eran razas inferiores y —por ello— anteriores a los europeos. Con acuerdo a esa perspectiva, la modernidad y la racionalidad fueron imaginadas como experiencias y productos exclusivamente europeos (S/D, 2000).

La racionalidad eurocéntrica se impuso, y con ella, por un lado la idea de tiempo y cambio unilineal-unidireccional por el cual América era el pasado primitivo y Europa el futuro evolucionado hacia el que se progresa de forma homogénea, secuencial y completa (donde una etapa sucede y reemplaza a la otra). Por otro lado, también se impuso la división entre cuerpo y razón, objeto y sujeto de conocimiento: así, América y sus razas se clasificaron como entes no racionales, objetos de estudio y dominación.<sup>458</sup>

Esta perspectiva de poder-saber-existir supuestamente “superior” se diseminó hegemónicamente dentro de la nueva configuración mundial, ocultando que sus

---

<sup>458</sup> En esta constelación de ideas, ese dualismo afectó obviamente las relaciones sexuales de dominación, quedando las mujeres próximas a la fuerza de la Naturaleza.

condiciones de posibilidad material se fundaban en la violencia, la opresión y el racismo. Durante el proceso de organización de los Estados Nacionales en América Latina, y en el caso boliviano puntualmente, a las mayorías indígenas les fue negada y/o escamoteada la participación efectiva en las decisiones políticas: si bien el Estado era “independiente” de la Corona, la sociedad —dramáticamente heterogénea— continuaba siendo colonial, un desprendimiento, un producto del poder y el pensar exclusionista con una minoría cuyos intereses señoriales resultaban antagónicos con los de las masas populares indígenas y mestizas, y muy próximos a los de la burguesía europea. Pablo González Casanova sostiene que, al interior de los límites nacionales, las comunidades indígenas son las colonias internas ([1965] 2005) y sobre ellas se descarga el peso del prejuicio, la explotación, la dominación racial y cultural. Una situación de “colonialismo interno” implica la introyección de la diferencia colonial ejercida por referentes criollos nacionales sobre sus compatriotas —la aceptación y búsqueda de europeización (conciencia blanca), la subalternización, marginalización del desarrollo y distinción de la población indígena-mestiza, el dominio militar, político y administrativo— (González Casanova, [1971] 2005). Se trata de la sedimentación de prejuicios raciales, discriminación y descapitalización de los sectores indígenas a través de relaciones sociales desfavorables: implica el desarrollo distorsionado de un sector que cuenta con bajos o inexistentes niveles de independencia. Un *continuum* colonialista o colonialismo irresuelto caracterizado por la estereotipia, la manipulación cosificadora, la intransigencia a la evolución democrática:

(...) la noción de colonialismo interno no es sólo psicológica, sino estructural. Ligada a la política de los gobiernos nacionales (de integración nacional, comunicaciones internas y expansión del mercado nacional) puede tener un valor económico y político para acelerar estos procesos e idear instrumentos específicos —infraestructurales, económicos, políticos y educacionales— que aceleren deliberadamente los procesos de descolonización no sólo externa, sino interna y, por ende, los procesos de desarrollo. También puede ser la base de una lucha contra el colonialismo, como fenómeno no sólo internacional, sino interno, y derivar en movimientos políticos y revolucionarios que superen los conceptos de integración racial o de lucha racial, ampliando la estrategia de los trabajadores colonizados (González Casanova, 2005: 153).

René Zavaleta Mercado explica la pervivencia de la matriz colonial en Bolivia a partir de la idea de “paradoja señorial”: sedimento histórico en el hacer social del país, supone la activación de la lógica de la estirpe por la cual el amo (quien detenta el poder, la hegemonía) se reconoce sólo allí donde hay un siervo. El indio expresa el trauma/deformación del criollo que se relaciona con el mundo sólo por mediación del siervo: “En el acto mismo de la excomulgación política de los indios y de la plebe

rotunda, el Estado oligárquico renunciaba *ab ovo* a la producción de la voluntad general, pero la generalidad de la voluntad es la fuerza específica del Estado y por eso era un poder que construyó su propia imposibilidad” (Zavaleta Mercado, 1986: 203).<sup>459</sup> De esta forma bajo la lógica de la estirpe (el poder monopolizado en pocas manos), los grupos dominantes bolivianos han puesto en riesgo sistemática e históricamente su propia soberanía, entendida por Zavaleta Mercado como la autodeterminación, el deberse sólo a sí mismo, el no supeditarse a nada/nadie. Significa incluso el conocimiento de las condiciones y particularidades de dependencia y determinaciones externas y, en el seno de las mismas, la elaboración de un objetivo de emancipación.<sup>460</sup> Pero el nivel de autodeterminación en Bolivia es incompleto debido al grado difuso de la certeza de sí, “un estado incierto” de la identidad (Zavaleta Mercado, 1986: 69).

Las obras que analizaremos a continuación proponen una reflexión que, exhibiéndola y criticándola, socava la pervivencia del imaginario colonial al dar cuenta de aquello que “el pensamiento único, al constituirse como único, redujo a silencio, al pasado, a la tradición, al demonio, a lo superado, a lo no sostenible, a lo no existente (...) [pero] el pasado se puede “reactivar” no en su pureza originaria (para siempre perdida), sino como pensamiento fronterizo crítico diferencial (...)” (Mignolo, 2006: 18). Así, en palabras de Walter Mignolo, la pregunta por el trauma violento de origen, el cuestionamiento de lo “olvidado-negado”, en suma la pregunta por las raíces históricas de las identidades culturales: “(...) estaría, en este aspecto, subordinado al proyecto de criticar las raíces que mantienen vivas la topología dominante del Ser y la geopolítica racista del conocimiento (...) raíces que inhiben el diálogo y la formación de una geopolítica descolonial y no racista del conocimiento” (Maldonado Torres, 2006: 127).

---

<sup>459</sup> Recuperando a Zavaleta Mercado, Luis Antezana aclara: “La noción de “paradoja señorial” (...) apunta hacia el hecho que, pese a las grandes movilizaciones populares que marcan a la sociedad boliviana y sus más profundas crisis, bajo diversas máscaras —que no excluyen, ciertamente, la apariencia de una posible burguesía nacional—, la tradicional oligarquía se las arregla para seguir ejerciendo el poder (...)” (Antezana, 1991: 9).

<sup>460</sup> Zavaleta Mercado sostiene que “(...) la autodeterminación mas consistente es la que proviene de lo democrático porque en ello la igualdad es la forma de la identidad intercambiada. La autodeterminación es la prolongación colectiva o nacional de la dignidad personal, es decir, de la medida en que existe el individuo libre (...)” (1986: 207-208).

- “*Para recibir el canto de los pájaros*”: una memoria que alegoriza el drama nacional

*Para recibir el canto de los pájaros* constituye no sólo una alegoría nacional en torno a las identidades coloniales, sino un exuberante ejercicio crítico sobre la práctica fílmica, tanto hacia el mismo GU como hacia aquellos realizadores que, con motivo del sesquicentenario del descubrimiento de América, se propusieron una reflexión audiovisual sobre la problemática indígena desde una mirada entre exótica e idealizada. De carácter metareflexivo, el film se sirve de la distinción y puesta en diálogo, alternancia y contrapunto entre tres órdenes/tres temporalidades distintas. El primero responde al universo racional, individualista, urbano, blanco-mestizo, occidental, tecnológico y moderno, donde tienen fuerte protagonismo los personajes masculinos: es el orden/tempo del presente (el “orden La Paz”). El segundo tiene que ver con el universo indígena y su cosmovisión integradora, donde lo intuitivo, lo trascendente y lo racional forman una unidad holística: sin marcas históricas, este es un universo “atemporal” (el “orden Janco Amayu”). El tercero, es el universo de la representación o la diégesis II dentro de la diégesis I, con la puesta en escena del rodaje de un film que alude a la conquista española del siglo XVI (el “universo representacional”). El primer orden/tempo busca, con las herramientas tecnológicas que dispone, acceder, referenciar el “pasado-presente” del segundo orden, a través de o por mediación del tercero. Sin embargo la creación estética, lejos de dar cuenta del pasado remoto de la conquista y de describir los caracteres del segundo orden, reflejará las “sombras” neocoloniales del primero. Por ello, más que el desarrollo de una trama, la acción dramática sirve de máscara para vehiculizar un discurso analítico en torno al colonialismo interno y las continuidades de una lógica discriminatoria y segregacionista: las secuencias concentran y contienen en sí mismas un conjunto de tópicos y configuran unidades temáticas cuyo examen se prioriza antes que la obtención del *suspense*.

La película consta de cinco macrosecuencias a través de las cuales se presentan los sujetos de la diégesis y el encuadre espacio temporal de la historia; se delinean los caracteres generales de las lógicas y personajes en tensión (occidental moderno; andino; y universo de la representación); se problematizan las memorias y las formas míticas, rituales y cosmológicas andinas; se analiza la temática colonial solapando el pasado remoto (representación) y en el presente (occidental e indígena); y se concluye con una mirada escéptica sobre la posibilidad de superar la propia ceguera discriminatoria.



El film comienza con la imagen extraña, de por sí heterogénea, de una pequeña columna de seres alados que caminan sobre el cerro al atardecer. Son los “ángeles arcabuceros”, un motivo iconográfico frecuente del período virreinal del Perú, centro de producción y difusión de este tipo de representación. Aunque remite a un personaje inmaterial, muy antiguo, fuertemente asociado a la tradición judeo-cristiana y que denota pureza, protección, servicio, asistencia, ayuda y justicia, siendo el mensajero de Dios; en los Andes adquiere una peculiaridad inquietante: viste las ropas propias de los conquistadores y soldados españoles y porta un arma, el arcabuz que le da su nombre. Polivalente, se presume que la imaginería angélica contó con el favor de los indígenas quienes relacionaron estas figuras con sus propios dioses y héroes. La potencia visual de estos solapamientos —temporales, culturales, espaciales— resulta inmediatamente neutralizada y fagocitada por una nueva heterogeneidad que desambigua la presencia extraña de estos seres al enmarcarlos en la revelación del rodaje de una película. Una pareja de reporteros televisivos, cámara en mano, entrevista al director del film que didácticamente explica: “[los ángeles arcabuceros] simbolizan la glorificación de la conquista. Invasores divinizados que ofrecían el cielo, pero a sangre y fuego”. La exhibición de dispositivos y tecnologías occidentales de avanzada (cine y TV), la puesta en cuadro del sistema material que hace posible la producción y enunciación de una película, alternará permanentemente, y se contrastará, con las imágenes de la película en rodaje que semejan un universo referencial antiguo. Este momento de presentación cierra con un plano entero en contrapicado que encuadra una fila de arcángeles que portan sus armas en la cima de un montículo, a cuyos pies yacen los cuerpos muertos de varios indígenas, confundiéndose con la tierra: una síntesis metafórica de todo el film.

Seguidamente, mientras se oye música de sintetizadores, varios paneos de la ciudad de La Paz sitúan el origen del relato en un paisaje urbano, compacto, con grandes edificios, bullicio y medios de transporte. Resulta llamativo que la única instancia de articulación entre este espacio —donde el equipo prepara lo necesario para el rodaje en exteriores—, y el lugar donde se desarrollará la “odisea de filmación” —el campo, en la pequeña comunidad de Janco Amayu—, esté dada por la presencia simbólica de unos niños mendicantes quienes, al borde del camino, de rodillas y luego siguiendo a los autos que transportan al equipo de producción, ruegan: “Un pancito por favor”.<sup>461</sup> Sin música, esta brevísima micro-escena que funciona como bisagra

---

<sup>461</sup> La recurrencia a la figura de los niños y la infancia vulnerada es patente en toda la obra del GU. Obsérvese que en prácticamente todos los análisis de caso hay una mención al respecto.

topográfica, contiene la problemática de la responsabilidad por la representación del Otro subalterno, las mediaciones simbólicas y tecnológicas concomitantes: en suma el problema de la mirada hacia lo propio que es también el Otro. Con un notorio viraje al azul que recuerda el dispositivo fílmico, es a través del marco ofrecido por el vidrio frontal del auto que la imagen repone los cuerpos y rostros de estos niños quienes, al moverse junto al vehículo, son re-encuadrados en la ventanilla abierta del acompañante, sitio ocupado por Rodrigo, el director de la película, que los observa sin los característicos lentes oscuros que portará durante toda la trama, “ocultando” su mirada a los demás y obturando la posibilidad de un acceso franco hacia aquello que lo rodea. Nótese cómo en un brevísimo momento se significa la compleja cadena de mediaciones condicionantes que contiene, retiene y caracteriza a la propia mirada (colonial).

La escena siguiente, ya en el campo, contrasta fuertemente con el paisaje anterior: el protagonismo de la Naturaleza, el silencio y un encuadre que hace “desfilar” cerca del abismo de las montañas a todo el equipo, configura la puerta de entrada a la comunidad. Adviértase que varios diálogos entre los miembros de la producción subrayan con cierta molestia el aislamiento físico de Janco Amayu respecto de las carreteras (vías de comunicación) y la incomodidad del tener que llegar a pie y transportar consigo los elementos necesarios para el rodaje. El montaje y la puesta en escena asocian, desde el comienzo del film, una mayor presencia y contacto con la Naturaleza, con su equivalente aislamiento de la modernidad. Pero además, la llegada “a pie” del equipo sirve a la homologación visual y simbólica con los invasores españoles. “Allá vienen” exclama el director, y aunque en primera instancia ese señalamiento aludiría a la comunidad que viene a recibirlos, el relato contradice esta suposición y, vía *raccord* de mirada, el montaje dispone la imagen (que siempre estará virada al sepia) de los conquistadores “ficcional”, que serán no sólo los protagonistas anónimos de aquel universo a “rodar”, sino el propio espejo, la propia imagen suspendida en el tiempo, de las personas que forman parte del equipo de filmación proveniente de La Paz. El relato, entonces, subraya esta asociación al superponer “ambos arribos” de conquista.

Contraparte complementaria, de carácter a veces exótico y otras idealizado, el tratamiento figurativo de los sectores indígenas equipara el pasado colonial y el presente de Janco Amayu tornando difícil observar, bajo un supuesto cariz homogéneo, las discontinuidades y diferencias epocales; así como se impide detectar contradicciones y heterogeneidades internas, resistencias y seducciones frente a la lógica cultural dominante tanto en los sujetos, como en la comunidad. Esta primera secuencia culmina

con la “intención programática” que Rodrigo —alter ego del propio Sanjinés, explícitamente buscado a partir del *physique du rol* y el vestuario— comunica a Jimena su asistente —alter ego de Beatriz Palacios, mujer de Sanjinés y productora de sus películas—: “Yo quedaría tranquilo si logramos una película crítica pero justa, que ponga el dedo en la llaga pero con la verdad”.

La siguiente macrosecuencia-unidad temática aborda los caracteres intrínsecos y las distancias culturales y políticas entre lógicas antagónicas —la occidental, moderna, tecnologizada, global, capitalista, y la indígena, andina, fuertemente local y hasta casi diríamos idílico-provinciana—: lo hace al dar cuenta de la vigencia, encubierta y también delatada, de formas de relación colonial. Al buscar la colaboración de los comunarios Pedro, el productor de la película en rodaje, ofrece trabajo y salario (lógica del capital) pretendiendo imponer su criterio sobre los habitantes de Janco Amayu quienes, aunque entienden español, se niegan a hablarlo o incluso “se hacen los sordos”.<sup>462</sup> Justamente, ya desde el título, la película gira en torno a las posibilidades, dificultades y mediaciones de “escucha”, recepción, interpelación y respuesta de y hacia un Otro diferente y la Naturaleza. El sonido, la voz, la palabra, el idioma, el canto, la oralidad como práctica social y simbólica asociada a la memoria, forman una constelación semántica clave que se utilizará para poner en debate las formas de la comunicación entre los hombres, y para contrastar el tipo de relaciones con la Naturaleza que establecen los sectores campesinos y los urbanos.<sup>463</sup> En efecto, la película destaca permanentemente que el hombre y la mujer indígena se encuentran en “unión común” (comunió) con la Naturaleza, conscientes de que el ser humano no su dueño sino parte de ella, guardián y conservador del orden armónico, responsable por la Vida. En la cosmovisión andina:

El ser humano tiene que ‘escuchar’ la relacionalidad ordenada en la ‘naturaleza’, en el doble sentido: ‘escuchar’ (*audire*) para descubrir la estructura simbólica inherente, el misterio de la vida, el ordenamiento cósmico; y ‘escuchar’ en el sentido de ‘obedecer’ (*ob-audire*), de dar respuesta adecuada y correlativa (‘re-sponder’) a través de su actitud y comportamiento (...). La forma más estricta de ‘observación’ u ‘observancia’ en el sentido de ‘cuidar’, ‘ayudar’ y ‘co-crear’ entre ser humano y naturaleza, se da con respecto a la *pachamama*. (Estermann, 2006: 194).

---

<sup>462</sup> Unas escenas después, dentro de la misma secuencia, discutiendo sobre la negativa generalizada por parte de la comunidad de participar en el film, el director advierte comprensivo: “Son muy especiales”, a lo que Pedro responde colérico “¡Flojos eso es lo que son! ¿Dónde van a ganar tanto dinero con tan poco esfuerzo?”. “Si fueran flojos tú no comerías en este país” arguye su hermano Fernando. “Ojalá que sean sólo “cautos” como dice nuestro dire”, retribuye irónico Pedro.

<sup>463</sup> A diferencia del resto de las obras trabajadas, en esta película del GU predomina el castellano y el peso simbólico y dramático no gravita en el cuerpo y la acción física sino en el discurso (abundancia de desempeños verbales).

Aunque algo esquemáticamente, dentro de la misma serie “La Paz” aparecen diferentes perspectivas de relación con los lugareños: coexisten el rechazo, el asco y el desprecio, con el interés, el respeto y la solidaridad. También hay señas de prejuicio de unos a otros miembros de la lógica urbana: por ejemplo, Pedro le dirá a su joven hermano Fernando —en alusión a la negativa de los comunarios de trabajar en la filmación de la película—: “¡Tú que eres de izquierda, revolucionario, a ver si me resuelves esto!”. El productor llegará incluso a oponerse férreamente al tímido romance que el muchacho mantuviera con la maestra de la comunidad. Por su parte una de las asistentes del equipo, Shirley, juzgará de “rayada” e incluso “degenerada” al personaje de Catherine, la militante francesa que interpreta Geraldine Chaplin,<sup>464</sup> por elegir “vivir entre indios” y más aún casarse con uno de ellos, el kallawayaya Andrés.<sup>465</sup>

El equipo presiona, pretende imponer una lógica de funcionamiento social piramidal, un estilo de autoridad vertical, jerárquico. Así cuando Rodrigo tiene ante sí al jillakata de la comunidad lo intima diciéndole: “Yo soy el director, cuando doy una orden se cumple ¿cómo es que a ti no te hacen caso? Tú también eres jefe”. Aquí la “lógica La Paz”, lógica neocolonial, es violenta dos veces: se opone, antagoniza con la de Janco Amayu, y en el mismo movimiento disfraza esa tensión al simular la sinonimia, la homologación de ambos universos. Esta pequeña escena es justamente la puesta en escena del funcionamiento de la hegemonía, por la cual el grupo dominante instiga al sector dominado a asumir como propio un conjunto de referencias, prácticas y significaciones, que en realidad oprimen y desempoderan. El relato enfatiza esta violencia con una puesta en escena barroca y un complejo montaje interno al plano: mientras en el centro del cuadro Rodrigo y Ubaldino —jillakata de la comunidad— “conversan” —en realidad el primero habla, y el segundo “escucha” y calla—, Pedro camina a su alrededor envolviendo a la pareja, entre amenazante e inquieto. El productor paceño es el símbolo de la coerción violenta dentro del proceso de dominación. Complementariamente, desde el fondo del cuadro avanza un actor vestido de fraile que en el ensayo de sus líneas para la película en rodaje, expresa los procesos de dominación hegemónica a través de la política, la ideología y la cultura: “Los indios

---

<sup>464</sup> Nótese la “heterogeneidad” constitutiva del *cast*: junto a la figura transnacional, mundialmente conocida de Geraldine Chaplin, trabajan conocidos actores nacionales como Guido Arze y David Mondacca, comunarios devenidos en actores y técnicos de cine como Reynaldo Yurja —protagonista de *La Nación clandestina* y jefe de máquinas de este film—, e intérpretes no profesionales provenientes de la comunidad —actores naturales—.

<sup>465</sup> La cultura kallawayaya se ha centrado en el estudio y práctica de medicina tradicional herbolaria desde hace cientos de años. Su concepción de la salud de carácter holístico, reúne la Naturaleza, lo espiritual, la sociedad y la persona.

tienen alma y se les puede conquistar sin violencia, sin derramamiento de sangre, ¡pacíficamente! Los indios tienen alma, son seres humanos”. Adviértase la sutileza del guión en este punto: mientras Pedro es el personaje responsable general de las tecnologías en uso, el encargado de la materialidad económica de la consecución de la película, quien concentra y administra el capital, y simboliza el ejercicio de la coerción y la violencia; los actores que interpretan a sacerdotes misioneros, representan la cultura y visión de mundo que completa la hegemonía desde la ideología y el lenguaje.<sup>466</sup>

Como advertimos más arriba, dentro del mismo equipo de rodaje hay otros miembros que se distancian al perfil presentado, aunque de un modo vagamente oposicional y con una impronta juvenil y romántica que empaña su impulso crítico: se trata sobre todo del personaje de Fernando quien, arrobado por las características del paisaje y la forma de relación social que plantea la comunidad, exclama: “Sin candado, sin ladrones y sin tienda, ¡aquí no hay neoliberalismo!”. Esta simplificación y estereotipia inicial del modo de vida comunitario no se revierte ni modifica en el transcurso de la historia, sino que termina reduciendo al plano ritual, una experiencia vital y social compleja y en permanente recreación.

La siguiente macrosecuencia comienza con una conversación entre Fernando y la maestra del pueblo —Rosita—, en la cual la muchacha describe la ceremonia de los pájaros, cuando los músicos permiten que el diablo de la música se apropie de sus instrumentos y las aves les “traigan” nuevas melodías para hacer nueva música (renovación cultural). Frente a esta fiesta —que es la clave metafórica de la película: aprender a escuchar las voces de la Naturaleza, y las de la cultura indígena— habrá tres posibles respuestas. La primera es la que manifiesta Fernando quien, camino de regreso al *set* de rodaje, contemplará con respetuosa distancia y en silencio el ensayo de una danza para la celebración. La segunda se verá unas escenas después cuando algunos actores, llevando el vestuario de sus personajes ibéricos, irrumpen en un patio donde dos comunarios preparan vestimentas y objetos festivos, para tomar fotografías sin ningún permiso o mediación de diálogo, cuestión que incomoda a los campesinos que salen de inmediato del espacio. La tercera es la que manifiesta Rodrigo quien, aunque desea aproximarse a este ritual e incluirlo en “su” película en tanto testimonio verdadero de la cultura indígena, debido a sus patrones perceptivos y mentales “no puede

---

<sup>466</sup> Seguidamente el montaje intercala un fragmento de la película en rodaje donde a un primer momento donde los indígenas son obligados a cargar con el saqueo de sus objetos rituales y caminar tras un fraile que porta la Biblia vigilados por soldados españoles; le sigue la lucha “defensiva” por medio del arco y la flecha de los indios contra los invasores.

escuchar” el canto de los pájaros: el colonialismo interno lo ha vuelto sordo. La violencia dominante se expresa también a nivel de la diégesis “representada”, o sea la película en rodaje, al mostrar algunas escenas de “destrucción de ídolos profanos”: al parecer, la ceguera y la sordera a la riqueza cultural indígena es de larga data. Si la dinámica del relato frecuentemente liga un motivo visual o una situación dramática del presente de la historia con el pasado histórico lejano, y como dijimos esto da cuenta de las permanencias y continuidades de opresión y colonialidad, el procedimiento impide observar procesos de resistencia y cambio interno en las series política y cultural indígena, a la vez que obtura la posibilidad de pensar las apropiaciones y seducciones vividas dentro de la modernización por parte de los sectores campesinos.

Así como el equipo que viene de La Paz es diverso en su composición, la comunidad india también cuenta con un miembro que se “desvía” de la norma de representación “inocua”: es el pícaro, el astuto que se aprovecha de la ignorancia de los “q’ara” (blancos), el curandero Paulino Fernández que va “vendiendo” como aerolitos sagrados y objetos antiguos, lo que son en realidad rocas y amuletos ordinarios. Justamente: frente a una mirada exotizadora de la espiritualidad y las creencias del Otro (el indígena), ese Otro aprovecha y capitaliza para su beneficio un discurso de estereotipia mitificador y petrificador. Se trata de exponer con ironía discursos de credibilidad y autoridad.

Nótese que dentro de la comunidad de Janco Amayu sólo Paulino, Ubaldino y Rosita tienen, por propia motivación, un grado mínimo de trato con el equipo de trabajo de La Paz: tres tipos de mediación diferente que, sin embargo, no consiguen establecer un vínculo comunicativo respetuoso. Otra figura digna de destacar, que también intentará funcionar como intercesora entre los sectores indígenas y blancos es Catherine, la intelectual y militante que venida del Mayo francés decidió instalarse en la comunidad creyendo “que la Revolución vendría de estos pueblos”. Ella ha tenido breves apariciones sin diálogo hasta este punto de la historia, pero tras observar el rodaje a distancia invita a su casa al equipo. Allí acude Fernando quien le explica las motivaciones de la película en curso.<sup>467</sup> “Tratamos de recuperar algunas memorias,

---

<sup>467</sup> Más parecida a una ñusta incaica que a una campesina, el personaje de Catherine remarca la dicotomía familiar que entrañan los “dos hermanos”: ¡No te pareces en nada a Pedro”. Justamente la figura de los dos hermanos que, perteneciendo a la misma familia (Nación, clase) se oponen en sus prácticas políticas e ideológicas es hartamente conocida como vehículo de alegorización del drama indentitario nacional en América Latina. Asimismo el procedimiento propio del melodrama de la pareja imposible, en este caso entre un criollo y una indígena, ha sido profusamente utilizada para simbolizar el deseo y la impotencia de “fusión” entre lógicas diferentes. Como advertimos al comentar el planteo de Antonio Cornejo Polar, es

algunos hechos históricos verdaderos, que la historia oficial oculta o deforma” dice el joven.<sup>468</sup> Como venimos explicando, esta intencionalidad contrasta sobremedida con los modos de aproximación a la comunidad y es, probablemente, la autocritica puesta en imágenes que el GU se hiciera después de filmar *Yawar Mallku*.<sup>469</sup>

Esta secuencia, donde ha dominado el tema de la espiritualidad andina y la incompreensión blanca, culmina como se inició, con una charla entre Rosita y Fernando, donde la primera explica su posición heterogénea —maestra letrada e indígena— en estos términos: “Ellos dicen que nuestro idioma, que nuestras tradiciones, que la ropa y todo eso es malo. Que hay que cambiar, que hay que olvidar, que no es moderno (...) Pero yo creo que no debemos olvidar el pasado: no podemos avanzar sin mirar atrás”. En ese “ellos” Rosita alude a la minoría blanco-mestiza que históricamente ha definido el curso de Bolivia: un Estado que le ha dado la espalda a las muchas naciones que configuran su pueblo, subalternizándolas. Por ello, resulta toda una ironía el aviso que repetidamente hiciera la producción a la comunidad: “Amigos de Janco Amayu, vengan a inscribirse a la escuelita y trabajar en el cine Nacional que estamos filmando aquí”. ¿Qué puede significar el cine, y el “cine nacional” para un sector olvidado, despreciado y vuelto clandestino por el Estado-Nación boliviano blanco-mestizo, sostenido por prejuicios raciales y una mirada neocolonial, semejante a la que el mismo equipo de rodaje está reactualizando? El desprecio y abandono a los sectores indígenas tiene, en este sentido, su expresión melodramática cuando un amigo de Rosita muere a causa de una pulmonía al no contar con servicio médico alguno en el pueblo. Esta pequeña escena empaña la discusión política y vuelve a desempoderar a los mismos sectores que pretende reivindicar al privarlos, en lo que concierne a su representación, de signos que denoten saberes ligados a la medicina herbolaria. En el afán didáctico, desaparecen las sutilezas discursivas y dramáticas que permitirían, por ejemplo, dar cuenta de la creatividad y la resiliencia de los campesinos, sin que ello signifique negar el abandono,

---

más productivo reponer y reintroducir las tensiones irresolubles entre paradigmas culturales diferentes presentes en una misma formación, que buscar su fusión “amorosa”, la cual históricamente no ha sido mas que una forma (entre muchas) de justificación y enmascaramiento del dominio de lo indígena.

<sup>468</sup> El diálogo continúa y Catherine pregunta: “¿Algo así como la leyenda negra?”. “No, no es eso” responde Fernando. Recuérdese que la denominada “leyenda negra” constituye el antecedente más remoto del antiespañolismo, surgido en el siglo XVI. Arma política del discurso y la ideología ejecutada por el imperio británico y francés para desprestigiar a España, es un relato en el que se solapan rumores y hechos verídicos en torno a las formas de conquista española a la que se caracterizó como bárbara y oscurantista. Se buscaba propagar la imagen de la cultura española como intransigente e inquisidora, a partir de una cuidadosa distorsión monstruosa de la historia del pueblo español como forma de combate ideológico.

<sup>469</sup> Ver en el capítulo anterior (2.1) lo referido a las condiciones de rodaje de *Yawar mallku*.

injusto y excluyente, del Estado local.<sup>470</sup> Por el contrario, a aquel cuerpo joven que se ha dejado morir por impericia y abandono estatal, e impotencia mestiza (aunque bienintencionada) se le superponen mediante el montaje, semántica y visualmente, “otros” cuerpos: el del líder incaico, torturado y asesinado con el garrote en la película en rodaje; y sobre él, el cuerpo de la montaña, símbolo telúrico la raza y la cultura india.<sup>471</sup> La vejación de ayer, es la negación de hoy; el saqueo a la Naturaleza del pasado es la dilapidación de los recursos del presente. Estos son, justamente los temas que se desarrollarán seguidamente.

La cuarta macrosecuencia es la más extensa, y lleva al extremo el enmascaramiento barroco que venimos comentando.<sup>472</sup> La diégesis “colonial” producida es el espejo del universo referencial contemporáneo: los conflictos y violencias de uno resuenan en el otro. Así, mientras en uno se representa la violación de las ñustas (princesas) incaicas a manos de los conquistadores; la serie contemporánea muestra el avasallamiento de la Naturaleza y la humillación a Rosita; cuando se observa la codicia de los españoles que pelean por el botín, la narración expone el chantaje que traman los técnicos contra el director de la película en rodaje. Veamos la expresión literal de estas vinculaciones semánticas en dos escenas: en la primera Pedro humilla a Rosita y la exhorta a alejarse de su hermano, tras lo cual se detiene frente a la máscara y atuendo de un ángel arcabucero “espejándose”. La segunda se desarrolla en el bosque: con la música que caracterizó en la secuencia de inicio a la “moderna” ciudad de La Paz, dos técnicos van a la “caza de pájaros” con sádico entusiasmo, mientras en plano detalle se

---

<sup>470</sup> Nótese la oposición entre la ayuda occidental que ofrece Jimena y sus medicamentos (impotencia), y la medicina tradicional encarnada por Andrés quien conoce plantas y animales con los que curar enfermedades terribles como la fiebre amarilla, y sutiles como la que aqueja a Rosita.

<sup>471</sup> Debe advertirse que la escena silente que preludia la tortura en el garrote mencionada, muestra a otro príncipe siendo “burlado” por los conquistadores, quienes juegan con su báculo sagrado arrojándolo uno a otro, mientras desesperado —pero de ningún modo imponiéndose con fuerza—, casi como un niño, los persigue. Esta dicotomización infantiliza y escamotea el carácter combativo y resistente de las poblaciones andinas frente a la dominación material y simbólica.

<sup>472</sup> La secuencia comienza con la humillación pública que recibe Ubaldino de Pedro, quien lo increpa por su falta de colaboración. Mientras en *off* se oye a Pedro gritando, la escena muestra los diferentes comportamientos y reacciones de los miembros del equipo con breves tomas de cada uno dentro de la escuelita donde se alojan, que se alternan con *inserts* breves de la situación exterior. Así se ven: la superficialidad vanidosa de Shirley que busca un espejo y se arregla; la sorpresa de Jimena y Fernando quienes dormían; el asco de un técnico que coloca desinfectante en el lugar donde duerme por miedo a contaminarse con la suciedad del lugar; la saña de otro técnico que goza con la humillación de Ubaldino mientras coloca el póster de una mujer desnuda en la pared. Pedro reprende al jillakata en estos términos: “¿Por qué nos siguen perjudicando? ¿Hasta cuando vamos a esperar que tengan ganas de trabajar? Yo necesito que tu gente se ponga a trabajar ahora. ¡Ustedes están causando daño económico Ubaldino! (...) Ustedes siempre quieren burlarse uno y se quejan de todo, pero cuando se les ofrece trabajo se pierden y ahora nadie se mueve. ¡Tú tienes que ordenarles que vengan. Eso es lo que tienes que hacer! ¡¿Acaso no eres el jefe?!”.



les va viendo morir uno a uno. Justamente, ese “pasatiempo” de muerte —que simboliza la lógica de uso y abuso de la Naturaleza y la cultura indígena, el irrespeto por sus creencias y su entorno vital— es el desencadenante lógico de la irritación de la comunidad: irritación que será representada como ira comunitaria.<sup>473</sup>

La escena central de esta secuencia se desarrolla de noche, cuando el equipo de filmación es rodeado por la comunidad que, enfurecida, reclama por los hechos de violencia contra la Naturaleza. Este “cerco” —y La Paz tiene toda una historia de cercos, asedios, cortes de vías de acceso, impedimentos de paso, bloqueos, etc. que activan una memoria de luchas (desde la perspectiva indígena), y una memoria del caos (desde la perspectiva blanca)— desata todo tipo de prejuicios y fantasmas persecutorios en un aquelarre barroco, desmesurado, excesivo. La puesta en escena, el montaje interno al plano, los movimientos de cámara envolventes alrededor de los actores, y la duración media de los planos (casi como pequeños plano-secuencias) sobre núcleos de diálogo diferentes, enfatizan el desorden y el miedo imperante : “¡Nos van a matar! ¡Los indios son sanguinarios!”, exclaman algunos miembros del equipo en un creciente caos de voces superpuestas. Todos entran en pánico y el clima de violencia interna va *in crescendo*:

**Técnico:** ¡¿Qué les pasa a estos indios de mierda si la película es para ellos?! ¡Putas que son jodidos che!

**Shirley:** ¡Quiero irme! Yo no quiero que ningún indio de mierda me toque

**Fernando:** Basta cojuda, ¡basta! ¿Dónde creés que estás? ¡Esto no es Calacota pituca de mierda! ¡Esto no es Miami, entendés! ¿Dónde quieres que te saquen?

Las contradicciones internas en cada personaje se expresan de un modo delirante y grotesco: mientras un técnico recuerda haber sido asesor de la central campesina y estar siempre a favor del trabajador rural, empuña un arma de fuego para defenderse de los “indios” que lo tienen rodeado, a la vez que exclama a Pedro que los explotadores son los culpables de todo.<sup>474</sup> El productor contra-ataca y le grita: “¡Ustedes los comunistas han soliviantado a estos indios!”. El caso de Rodrigo es el más dramático pues, preparado para atacar, discute con Jimena quien, cual voz de la conciencia, le amonesta en estos términos: “¡Claro! El valiente defensor de los indios que los quiere balear! (...) ¡No lo puedo creer! ¿Dónde está todo lo que tú me venías diciendo durante

---

<sup>473</sup> La escena de la película en rodaje que prelude el momento central de la secuencia que comentamos, tiene que ver con la traición y la malicia que media las relaciones entre los conquistadores: la agresividad y la muerte que se infligen unos a otros. Esta “representación” duplica y anuncia la escalada de fanatismo y violencia que se verá a continuación entre los miembros del equipo paceño.

<sup>474</sup> “A mí no pueden hacerme nada. ¡Yo soy de izquierda! (...) Yo siempre he estado a favor de la liberación del indio”

todos estos años?”. La violencia paranoica llega al extremo de la parodia cuando algunos se visten con el atuendo de los conquistadores y pretenden utilizar parte de la pólvora con la que están rodando la película para atacar a la comunidad. Incluso maniatan a algunos compañeros técnicos, al sospechar de su complicidad con la comunidad debido al parentesco étnico con los “indios salvajes” que están cercándoles. Uno de ellos, al ser perseguido por Pedro para atarlo, grita y llora renegando de su identidad: “Mi madre es de pollera pero mi padre es un caballero. ¡Yo no soy indio!”. Los prejuicios y la difamación racista alcanzan a Catherine quien, al intentar interceder entre los campesinos y el equipo, es increpada con el epíteto de “gringa degenerada”, acusándola además de ganar prestigio y fama a costa de los bolivianos: “¡Te haces la experta con tus datos! (...) Otro negocio, otro saqueo más”, en alusión al modo en que la ciencia (sobre todo europea) se ha aproximado utilitariamente al patrimonio cultural y social andino.

Aunque los comunarios —tras la mediación de Ubaldino— se retiran, el clima de tensión permanece y se siguen reproduciendo superficies reflectantes de neo-colonialidad y colonialismo interno. Mientras en la película en rodaje un grupo de caballeros asegura que tras la conquista nadie debe llamarse como se llama, ni hablar como hablaba, ni vestirse ni pensar como pensaba, evidenciando los mecanismos de contención y represión ideológico-cultural; los hermanos Fernando y Pedro discuten en el presente en estos términos:

**Pedro:** (...) Es una india, aunque la pobre sepa deletrear un poco. ¡Una india! (...).

**Fernando:** ¡Qué tanto prejuicio racial! ¿No corre por nuestras venas esa misma sangre Pedro? ¿Acaso no te acuerdas que nuestra abuela llevaba polleras? Pedro quieras o no ¡somos mestizos!

**Pedro:** Yo no voy a permitir que ensucies a la familia trayendo a esa birlocha ¿me entiendes? ¡Yo no voy a ser familiar de un Tintilaya! (en alusión al apellido de Rosita).

Mientras tanto Rosita, que ha tomado valor para ir en busca de Fernando tras leer una breve carta suya,<sup>475</sup> fuera de la escuela donde están los hermanos Barrón oye toda la conversación y se limita a llorar compungida, en una escena ciertamente anómala en la producción de Sanjinés y el GU. Como si aún fuera necesaria una nueva redundancia, la secuencia culmina con la desorientación, caída en un despeñadero y “rescate” de Pedro por parte de unos silenciosos comunarios: al volver a la superficie el productor alucina, “se ve a sí mismo” como conquistador, duplicado en uno de los

---

<sup>475</sup> Que reza, en obvia alusión metadiscursiva: “Como el canto que los pájaros tren, es tu mirar risueño”.

personajes de la ficción colonial.<sup>476</sup> La secuencia cierra con una nueva intervención metareflexiva por parte de uno de los actores que personifica en la película en rodaje a un fraile, quien le dice a Fernando: “¿Sabíais que tal ha sido el genocidio en México? (...) Nadie podía caminar sino pisando los cadáveres de los indios asesinados. Y que el sol se ensombrecía por los miles y miles de aves de rapiña que venían a comerse los cadáveres. ¿Lo sabíais?”.

La última macrosecuencia subraya que, precisamente, a pesar del deseo por “escucharse” las pervivencias coloniales impiden cualquier tipo de comunicación e intercambio entre los sectores indígenas y criollos: sectores que responden a lógicas dispares pero que con-forman una misma y heterogénea unidad cultural. Veamos esto en detalle. Tras consultar a la sagrada hoja de coca (oralidad ritual) la comunidad permite que se filme la fiesta de los pájaros (Naturaleza y cultura en comunión holística). Entonces, el equipo de producción celebra y baila una típica danza criolla boliviana: el caporal. Este ritmo de mitad del siglo XX alude a la figura del mestizo que funcionaba durante el período colonial como capataz de indígenas y negros en las haciendas. Es una danza propia de los sectores medios urbanos paceños. La música con la que comedidamente bailan proviene de un grabador (oralidad secundaria) que, justamente, convive y se contrapone con los cantos de los pájaros a ser “capturados”.<sup>477</sup>

De carácter ritual y comunitario, la colorida y radiante fiesta de los pájaros incluye danzas, música (quena-quena, marcha de cantus de Charazani como pasacalle o ritmo de entrada, entre otros) y quema de ofrendas a la *Pachamama*. Lo más significativo, sin duda, es la aparición y entrada de “los pájaros”, representados por algunos comunarios del pueblo que portan máscaras y atuendos rituales que semejan performáticamente a las aves, a quienes se convoca en la celebración. Nótese justamente

---

<sup>476</sup> Debe notarse también que el rechazo y la segregación invertida también provienen de los mismos comunarios. Un amigo y enamorado de Rosita le insiste a Fernando: “¿La Rosita no es para vos! (...) Yo no soy tu hermano (...) Lo que hay que hacer con ustedes es barrerlos. Los q’aras deben irse. ¿Por qué no se van todos a Miami? ¿Acaso no les gusta más estar allá?”. A lo cual responde Fernando: “Yo amo a esta tierra, yo me siento hombre de esta tierra y creo que tengo el derecho de vivir y morir en esta tierra”.

<sup>477</sup> Mediando este momento y la fiesta de los pájaros, en una nueva tensión semántica, se da lugar a una escena casi entre susurros, donde Andrés cura por medio de la palabra (kallawayaya y aymara), el canto y presencia de un pajarillo, el cuerpo enfermo/des-animado de Rosita, quien yace tendida en su cama. En este punto conviene traer a colación lo señalado por Estermann respecto de la salud y la enfermedad en el universo andino:

En los Andes, salud y enfermedad tienen que ver con el ‘cuerpo colectivo’, es decir: con las relaciones interpersonales y hasta cósmicas. No son fenómenos explicables y curables meramente en términos del individuo sano o enfermo. La medicina andina tradicional es una medicina social, ritual (...) cada enfermedad es un síntoma (signo visible) de un trastorno en el equilibrio personal, social y cósmico. Su curación consiste entonces, en primer lugar, en el restablecimiento del equilibrio dañado, que sólo es posible simbólicamente y ritualmente (2006: 236-238).

cómo es éste el gran momento especular donde “lo indígena” halla su representación más creativa: lúdica, celebrativa, religiosa, potente y social. Así como la “lógica La Paz” halla su espejo en los arcángeles arcabuceros y los conquistadores, centros neurálgicos del universo diegético representado (el film en rodaje); los comunarios o la “lógica Janco Amayu” encuentra el suyo en la fiesta y en esas enormes figuras — también aladas, vaya coincidencia— de las aves sagradas. Un espejo en forma de dominación y de muerte, que coexiste simultáneo a otro en forma de creatividad y libertad. En efecto, debe recordarse que en el universo andino, la religiosidad es relacionalidad sagrada:

Todo es ‘sagrado’ (o ‘sacramental’) porque forma parte de este orden cósmico y divino, y, por lo tanto, toda relación en cierto sentido es ‘religión’, nexo (directo o indirecto) con lo divino como fundamento inmanente de la relacionalidad. De la misma manera, las actividades económicas laborales tienen un aspecto ‘sagrado’, tal como las fiestas ceremoniales y rituales (Estermann, 2006: 287).

La comprensión de la religiosidad andina requiere de una semántica muy específica, una hermenéutica del símbolo y de la interrelación de los símbolos (...) la música, la danza, los elementos ceremoniales (coca, cruz, chicha, etc.), la palabra, los colores, los olores, el tiempo y el espacio, el orden y los participantes, la comida y bebida, el silencio y el grito, el animal y la planta. Es un caleidoscopio de formas simbólicas que dan un ‘reflejo’ holístico e integral de la experiencia religiosa (que a la vez es la experiencia vivencial) (Ídem: 300).

Aunque el equipo asiste y registra la fiesta de los pájaros, sus “tecnologías modernas” de sonido no logran captar el canto de las aves. Justamente, un dispositivo que amplifica el oído biológico humano nada puede hacer cuando el oído cultural es en sí mismo sordo frente a la cultura andina: se trata de un hiperoído disfuncional, impedido. Mientras los campesinos dialogan con los pájaros reproduciendo sus melodías y recreándolas; el equipo completo permanece ajeno debido a que la matriz experiencial, simbólica y religiosa del universo indígena le es completamente extraña: el hombre andino “no es logo –céntrico (en el doble sentido), ni menos grafo-céntrico; su forma predilecta más bien es el rito, el orden visible, la sensibilidad, el baile, el arte, el culto. Podríamos hablar de ‘esteto-centricidad’ (...) o pragma-centricidad (el actuar cotidiano y simbólico como representación de una cierta experiencia)” (Estermann, 2006: 78).<sup>478</sup>

Resta entonces una despedida amarga, donde se mantiene la sordera, la ceguera y la incompreensión neocolonial. El equipo sigue sin entender la lógica de “Janco Amayu”, y en vez de saludar a toda la comunidad se remite sólo a Ubaldino. Sin

---

<sup>478</sup> En la escena siguiente, el relato insiste en la sordera moderna occidental: mientras Rodrigo y Jimena conversan sobre el incidente del “desperfecto” de los equipos, en el fondo del cuadro un jovencito — Jhonny— baila mecánica y repetitivamente un *rap* a todo volumen, gracias a un enorme grabador portátil que hace difícil el diálogo entre el director y su asistente.

embargo, un grupo que representa al pueblo los alcanza antes de la partida —por mediación de Catherine— y ofrecen regalos. Nótese que en esta despedida todos los miembros de la comunidad se dirigen al equipo exclusivamente en aymara, conscientes de la diferencia lingüística. Rosita llora y obsequia a Fernando una illa (estatuilla) “para recibir el canto de los pájaros”, como símbolo de su amor y esperanza de que algún día sea posible el encuentro, amoroso y cultural. Otros miembros del grupo de producción, también reciben distintos presentes, y el montaje muestra sus diferentes reacciones: sorpresa, aceptación agradecida, tristeza, y también indiferencia, asco y rechazo. En este sentido la canción final, de la pluma del propio Sanjinés, funciona como comentario poético de la alegoría histórica y melodramática que es el propio film: “*Para recibir el canto de los pájaros/ escalar el viento, navegar la luz/ Iniciar el viaje del encuentro/ última tarde de sombras y de inviernos/ canto... canto.../ Para recibir el canto de los pájaros/ ser rostro radiante de una estrella azul/ Raíz infinita de la niebla, sangre del sol (...)*”.

- *Des-cubrimiento grotesco: “Colón” como parodia a la memoria del poder colonial*

Lo obvio: “Colón” es una obra de viajes. Viajes a través del tiempo y del espacio, y sobre todo viajes hacia aquellas imágenes y relatos cristalizados que configuraron el sentido común en torno a la historia del descubrimiento de América: es una invitación a volver sobre el pasado remoto de 1492 para revisar una narrativa escolar y mediática plenamente vigente en la conciencia contemporánea. Más allá de lo históricamente acaecido, la obra se interesa por descomponer el discurso hegemónico sobre la figura de Cristóbal Colón y su itinerario desde el Puerto de Palos hacia el Caribe, funcionando a la manera de una contrahistoria, dando a ver cómo el “progreso” se sostiene a partir de aquello que intencionadamente queda en “sombra”: la violencia y dominación sobre el indígena, y el cariz perverso y ambicioso de los conquistadores. Se trata de volver al “punto de arranque” del proceso de introyección de la imagen del hombre racional, blanco, eurocentrado, cristiano, como único modelo legítimo para el sujeto americano y revelarlo, des-cubrirlo, como una farsa despiadada. Ello implica la burla al paradigma moderno, su unicidad y “superioridad”, poniendo en evidencia la barbarie y crueldad que caracteriza su racionalidad, en contraposición a aquella de los indígenas americanos. La pieza subraya que el tipo de encuentro interhumano que inaugura Colón en América es violento de base: impone la guerra, la Conquista (portación de armas y

bacterias; saqueo e expansión religiosa). En palabras de Tzvetan Todorov, TA parece decir:

A la pregunta por cómo comportarse frente al otro, no encuentro más forma de responder que contando una *historia ejemplar* (...) el descubrimiento y la conquista de América (...). Marca de inicio de la modernidad, allí late la experiencia —extrema— de la extrañeza radical: la ignorancia de los españoles fue de la mano de la violencia y el genocidio (...) el descubrimiento de América es lo que anuncia y funda nuestra identidad presente (...) Todos somos descendientes directos de Colón, con él comienza nuestra genealogía (2014: 14-15).

A través de un registro grotesco-satírico, que se halla en clara resonancia con la historieta de Atlán —caricatura humorística del descubrimiento del “Nuevo Mundo” que sirvió de base para la obra teatral—, se critica la mirada y relato dominante que limó contradicciones y paradojas que son constitutivas a la nueva configuración mundial. El principio constructivo y estructural de la obra es la parodia que contiene, simultáneamente, lo parodiado y lo parodiante articulados por una distancia crítica irónica. De carácter intertextual, “Colón” se apoya en la imitación grosera, la deformación, la burla y la caricaturización de figuras, situaciones y discursos considerados nobles, superiores, intachables, armónicos, estableciendo un juego de comparaciones y comentarios: “Para el parodiante, y tras él para el espectador, se trata de invertir todos los signos: sustituir lo noble por lo vulgar, el respeto por la falta de respeto, lo serio por la burla (...)” (Pavis, 2007: 328). La contrahistoria que propone la obra invierte de modo crítico la estereotipia del progreso, la evangelización y la imagen del europeo racional superior: su degradación produce contraste y efecto cómico, pero más aún, al atacar valores propios del *status quo* se convierte en sátira que “(...) es el lenguaje del desprecio (...) ataca al hombre en su última trinchera, que es la opinión que tiene de sí mismo, quiere hacerlo ridículo a sus propios ojos (...)” (La Bruyère en Pavis, 2007: 329). Se trata de la irrisión desacralizadora de lo considerado como absoluto y tradicional a partir de la inversión de perspectivas y contradicción entre lo que se sabe y lo que se percibe en escena: una provocación a través de la deformación, que procura someter a escrutinio el proceso “civilizatorio” de conquista y evangelización católica.

La obra se estructura en cinco macrosecuencias cuyo sentido temporal no es lineal cronológico, sino que apela a varios *flashbacks* para reponer información sobre la prehistoria del personaje principal.<sup>479</sup> Cabe subrayar que durante toda la pieza existe

---

<sup>479</sup> Basamos nuestra reflexión sobre la obra a partir de un video facilitado por el grupo de Teatro de los Andes en 2011. El video es un soporte de información de la poiesis acontecida. La única versión del texto dramático existente se encuentra en poder de César Brie, quien manifestó a la autora en entrevista personal que la misma se halla en forma de manuscrito en una de las numerosas cajas de su archivo personal en Italia.

una figura sin estatuto de personaje que oficia de relator al encargarse no sólo de situar espacio-temporalmente la acción dramática y generar transiciones musicales entre distintos cuadros, sino también realizar comentarios metareflexivos sobre lo visto y oído en escena, provocando un efecto cómico y distanciador. El relator, interpretado por Brie, a veces emulando al vendedor de feria y otras al juglar medieval, ubicado en el extremo derecho de la escena donde hay dispuesto un teclado y varios instrumentos que va tocando, alterna comentarios verbales y musicales. Nótese que la apelación a este recurso narrativo y escénico va en consonancia con el principio constructivo que estructura la obra —la parodia—, y posee en sí mismo un efecto metateatral, revela la construcción del discurso e insiste en las marcas de enunciación.

La configuración del espacio escénico dista de ser mimética y se limita a unos pocos elementos: apenas un biombo y una grada en el extremo izquierdo donde se disponen los actores y los instrumentos musicales que han de ser utilizados en cada cuadro. Cabe destacar que la escena se extiende también sobre parte de la platea gracias a una rampa especialmente colocada, que conecta el escenario y la sala: tanto la platea como el exterior de la sala servirán para simbolizar el “Nuevo Mundo”, “América” o lo desconocido.

El punto de inicio de la obra es el momento de zarpado desde el Puerto de Palos, y durante la primera secuencia se presentan y caracterizan los personajes. Con gran economía de recursos, el comienzo del viaje es resuelto formalmente apenas con unos faroles que, alineados en dos diagonales convergentes y en la oscuridad completa de la escena, semejan la forma de un barco y el vaivén propio de su movimiento sobre las aguas; mientras los actores entonan un canto de ordeño escrito por Antonio Estévez perteneciente al cancionero popular latinoamericano.<sup>480</sup> Seguidamente el relator sitúa la acción en la prehistoria del personaje de Cristóbal Colón remontándose hacia 1451 en el puerto de la ciudad de Liguria: la escena describe a su madre como una joven pobre, prostituta de 16 años, en general borracha, que desconoce la paternidad del niño que dará a luz, y que por otra parte ha intentado abortar.<sup>481</sup> En contraste con una imagen

---

<sup>480</sup> Los cantos de arreo y ordeño, propios de Colombia y Venezuela, son cantos de trabajo, que sirven para aliviar la fatiga de una tarea, en general manual. El “Canto de ordeño” presente en la obra fué adaptado por Naira González a la temática del viaje: “*Lucerito de la mañana/prestame tu claridad/para seguirle la ruta (para seguirle los pasos en el original)/ a una nave que se va (a una ingrata que se va en el original)/ Mañana por la mañana/cubre mi barca de flores (cubre mi patio en el original)/ que me viene a visitar la Virgen de los Dolores/ Clavelito, clavelito, clavelito, clavelito/ Lucero de la mañana/claro lucero del día/ como no me despertaste/cuando se iba el alma mía*”.

<sup>481</sup> Quien realiza ese tipo de trabajos, la comadrona, ha desestimado el pedido de la mujer puesto que ella no puede pagarle. Su caracterización es absolutamente grotesca al ser interpretada por un actor varón con

pulcra, noble e ingenua de la concepción del almirante, la primera escena señala un origen bastardo, absolutamente plebeyo y anónimo, asestando el primer golpe a la imagen prototípica de la figura poderosa y compacta del conquistador.

Inmediatamente después se traza un paralelo homologador entre series dramáticas, simultáneas en términos temporales y opuestas a nivel espacial y semántico: en el extremo de la rampa que conecta la sala con el escenario dos indígenas tocan sus sikus, remitiendo al territorio americano<sup>482</sup> donde también se producen embarazos y nacimientos. Así, a un lado del Atlántico nacerá Colón y al otro Hugo.<sup>483</sup> Es interesante que, aunque no tenga un gran desarrollo dramático, lejos de la ingenuidad mágica con que habitualmente se caracteriza al pensamiento originario, la escena advierte la presencia de inquietudes y preguntas en torno a los modos de conocer el mundo (la forma de la tierra, la concepción de la vida, las creencias religiosas) como expresión de una racionalidad propia igualmente legítima a la española:

**Niño:** ¿Es cierto que la tierra es redonda?

**Padre:** Claro, si la Luna es redonda ¿por que no la Tierra? (...) Tu mamá está encinta ¿es eso obra del dios Tupak? ¡No!, es un espermita que ha fecundado un huevo.

**Relator:** ¡Beata ignorancia!

**Padre:** Karú, el sacerdote, es un viejo obsoleto  
(...)

**Karú** (con el niño en brazos): Conocerás a un grande hombre flaco y atravesarás el grande mar en una loca canoa. Y llegarás a un rico país, a la corte del rey mujer.<sup>484</sup>

La escena siguiente se señala por un cambio temporal cuando el relator resitúa la acción en 1492 para presentar a los personajes a bordo de la nave española: Colón, quien “se busca a sí mismo; y sabe que si se encuentra con ese sucio sí mismo no sabrá qué hacer. Por lo tanto no se apura”; Pinzón y la tripulación, “heroica e inmundada”; y Mario “el grumete dulce como un queque”. Nuevo golpe paródico al relato de carácter épico sobre aquellos hombres, subrayando la desorientación existencial del capitán, y el

---

vistoso bigote y afeminada manera de hablar, llevando por delantal una tabla de madera donde tiene abierto un pollo sostenido por una enorme cuchilla. Cuando el personaje se coloca de perfil el espectador asiste a una imagen extraña: una “mujer” con un falo de cuchilla y delantal animal.

<sup>482</sup> Si bien Colón no trató con quechuas ni se aproximó al Imperio Incaico, en la obra la caracterización de los indígenas (música, lengua y danzas) responde al imaginario andino, aunque en los parlamentos se haga mención a la cercanía del Imperio Maya (mesoamérica).

<sup>483</sup> El navegante Cristóforo Colombo cambió varias veces de nombre hasta adoptar el de Cristóbal Colón, en sí mismo elocuente, que une las dos motivaciones de su expedición hacia las Indias: la colonización (motivación económico-imperial = tierras y oro) y la expansión religiosa (Cristóbal, significa etimológicamente “el que lleva a Cristo” = victoria universal del cristianismo). Por su parte, TA elige un nombre muy peculiar para representar al indígena que nace al otro lado del Atlántico: de origen alemán, Hugo significa perspicaz, inteligente, brillante.

<sup>484</sup> En línea con el cuadro previo sobre el origen bastardo del genovés, obsérvese la contraposición semántica entre ambos vaticinios:

**Madre** (cargando un toscito bebé de juguete): Un vulgar anónimo. Y a mi me toca transformarlo en un gran hombre (...)

**Comadrona:** ¿Un gran hombre? Tal vez en el exterior, porque en este país ni loca.



dudoso linaje de sus colaboradores. Nótese que la caracterización de la tripulación está dada tanto a nivel discursivo como en lo que hace a las acciones físicas, por la desfiguración procaz y soez, la insistencia en el aspecto material de las cosas y formas de relación social vulgares: “Groserías, injurias y blasfemias se revelan condensadoras de las *imágenes* de la vida material, y corporal, que liberan lo grotesco y lo cómico, los dos ejes expresivos de la cultura popular” (Martín Barbero, 1991: 75). La ambición de riquezas y sobre todo de gloria están presentes desde el comienzo en boca del navegante y sus compañeros que especulan constantemente con los bienes que han de obtener, mientras se roban provisiones y son mezquinos unos con otros.<sup>485</sup>

En el segundo retorno al pasado infantil del protagonista se produce la mostración del funcionamiento del recurso paródico, a lo que se suma la evidenciación del dispositivo discursivo (cascada de enunciaciones, o puesta en abismo): en el presente del viaje, pero en *off* extraescénico, Colón introduce al grumete a las memorias de su infancia, e inmediatamente el relator retoma la narración para subrayar el comienzo de un nuevo *flashback* diciendo “Recuerdos felices”. Seguidamente, la acción escénica da cuerpo y forma a esos “recuerdos” pero, justamente, en un sentido inverso al mostrar un marco familiar desintegrado y promiscuo, una madre agresiva y desapegada, un celador religioso que niega la existencia de Dios y la posibilidad de salvación de los pobres, y destaca la obligación de “realizar grandes hazañas” para labrarse un nombre. Así se retienen en simultaneidad el discurso/significación parodiada y el parodiante.<sup>486</sup>

Con una apelación directa a la mirada y complicidad del espectador, la segunda macrosecuencia comienza con un curioso comentario metateatral que rompe con la “ilusión” diegética, por otra parte constantemente sabotada, para reforzar la estructura paródico-satírica de la obra y evidenciar la producción textual:

---

<sup>485</sup> De hecho algunas escenas después se verá el encuentro entre Colón y un naufrago que confiesa “estar regresando de las Indias” a lo que el almirante responderá impiamente provocando su muerte. El relator comentará mordaz: “Es generoso, pero no estúpido”. Mas adelante en la historia, y ya en tierras americanas, Colón deja morir a un marinero picado por una araña con el sólo objeto de saciar su hambre voraz: así la antropofagia, el canibalismo, son expresión de la ambición sin medida, la falta completa de escrúpulos, y la inversión crítica del prejuicio que “aseguraba” que los salvajes indígenas se comían entre sí.

<sup>486</sup> Para coronar el perfil adolescente, el *flashback* muestra también la obsesión onanista del protagonista, masturbándose con un libro de Isabel la Católica —y en cuanta ocasión tuviera— lo cual contribuye, como se viene mostrando, a producir un cortocircuito entre el relato hegemónico heroizante de Colón, y la imagen escénica.

**Pinzón:** Ya sé que estáis hartos, que queréis que la acción continúe, que descubramos de una buena vez estas cojudas Américas. Y ahora solo hay un poco de calma chicha. Pues jodéos vosotros, *que recurrís a nuestro arte sólo cuando tenéis un rato libre* y el resto del tiempo trabajáis, coméis, cagáis, tenéis hijos, sufrís, putéais, morís cuando podéis. *¿Qué sabéis vosotros de la real historia de esta nave?* Si no tuvimos también nosotros que interrumpir el viaje porque murió la mamá del almirante o porque tiritábamos del frío y tuvimos que salir a buscarnos el almuerzo, *que vosotros no nos lo dais*. Por eso nos da rabia de continuar la historia a costa de esconder nuestras diadas y *desaparecer tras la máscara de las palabras, tras los rostros de los personajes, tras las penas inventadas. Por eso nos dieron unas ganas locas de interrumpir el discurso y dejar que se vuelva accidente como la vida misma.*<sup>487</sup>

Para dar cuenta de las reuniones que mantuviera Colón con la reina Isabel a fin de reunir el dinero necesario para su expedición, un nuevo encuentro en el presente del relato pone en movimiento otro *flashback*, motivado esta vez por la figura del sacerdote Pedro que subió a bordo en secreto en pos de “oro, especias, pimienta...” según el almirante. Tal como hemos analizado hasta aquí, el tratamiento de la imagen de cada personaje es paródico, tensando la prototípica representación pulcra, noble y distinguida con otra de tipo grotesco y vulgar. Véase como ejemplo que el burro en el que se “trasladan” Pedro y Colón hacia Granada, es un viejo muñeco de trapo cuyo animismo está dado por la melodía de una gaita que interpreta el relator, emulando la marcha del animal hasta que muere exhausto. Por su parte, la figura de la reina se identifica con un cante flamenco ampuloso y exuberante que ella misma entona desde la rampa de la sala hasta llegar al escenario, caracterizándola más como una diva ninfómana que como un miembro de la realeza. El *flashback* hecha por tierra también la jerarquía y autoridad del saber docto de los eruditos de la Universidad de Salamanca a los que Colón llega para convencer de su teoría de la redondez de la tierra: la burla se expresa desde la acción escénica que los representa como ignorantes que, mientras juegan a la pelota despreocupadamente con un globo terráqueo, pergeñan silogismos que entorpezcan la consecución del plan del genovés, aunque finalmente den su “visto bueno”. Lo descrito apela entonces a la ridiculización de personajes, situaciones e instituciones valoradas, procurando que el humor funcione como resorte expresivo y heurístico, donde la risa sea un elemento disruptivo clave en la cadena habitual de asociaciones semánticas y simbólicas:

---

<sup>487</sup> El subrayado es nuestro. Más adelante habrá otra interrupción distanciadora en la diégesis cuando en el presente del relato aparezcan, sin motivación alguna, dos hombres tocando música sudamericana de forma extemporánea:

**Joven:** Esta es música sudamericana

**Colón:** ¡Pero si todavía no la descubrimos!

**Joven:** Nosotros estamos regresando de descubrir Europa.

**Colón:** ¿Y dónde estuviste?

**Joven:** En París

La *risa* no es en cuanto gesto expresivo de lo divertido, de la diversión, sino en cuanto oposición y reto, desafío a la *seriedad* del mundo oficial, a su ascetismo por el pecado y su identificación de lo valioso con lo superior. La risa popular es, según Bajtín, “una victoria sobre el miedo”, ya que nace justamente de tornar risible, ridículo, todo lo que da miedo, especialmente lo sagrado —del poder, de la moral, etc.—, que es de donde procede la censura más fuerte: la interior (...) la risa conecta con la libertad (Martín Barbero, 1991: 76-77).

Será la melodía del bolero “Perfidia”, ampliamente difundida por el popular Trío Los Panchos, el marco musical y comentario metatextual que acompañe —aún dentro del *flashback*— otro nuevo encuentro, desaventurado para Colón, con la reina quien ya lo ha olvidado y apenas se limita a otorgarle unos barcos confeccionados por los piratas de Palos a los que, por otra parte, el almirante debe convencer para que colaboren con su empresa. La emulación de distintas retóricas discursivas, pone en escena nuevamente el procedimiento paródico como principio rector de la obra. Colón ensaya:

**Colón:** ¡Respetable público!... no, eso es para el teatro... ¡Amado pueblo de Palos!... no, no soy político... ¡Excelentísimos ciudadanos!... no, algo más cálido... (*pícaro, acertando las palabras*) ¡Manga de atorrantes! Pervertidos, hijos de nadie, infelices, mendigos, miserables...

Esta secuencia culmina tras el convenio establecido con Pinzón para lograr el apoyo necesario para llevar adelante el viaje, y el momento en que la carabela zarpa, repitiéndose la misma posición que en el inicio pero con una luz escénica que permite distinguir a los actores y reconocerlos al interpretar el “Canto de ordeño” mencionado, mientras el relator comenta:

**Relator:** Por un instante todo se detuvo, el río dejó de correr, el sol de subir en el cielo, las nubes de pasar, los pájaros quedaron detenidos en el aire quieto, hasta que los estampidos de los cañones de la Santa María rodaron por las calles y plazas y espantaron a las palomas que desde todas las torres de la ciudad se lanzaron al vuelo. Entonces el muelle se volvió a animar (...) Todas las cosas se alejaban de nosotros, estábamos inmóviles dejándonos robar el mundo que nos pertenecía (...) las naves (...) huelen también a nuestras ambiciones (...) la boca sólo habla mentiras.

La tercera secuencia se inicia con la llegada al continente, y es donde se concentra buena parte de la reflexión crítica en torno a los problemáticos encuentros y desencuentros culturales de la conquista española. El discurso verbal subraya el valor simbólico de la apariencia en las dinámicas de poder inscriptas en los primeros contactos y “presentaciones” entre los grupos, la relevancia de “hacer creer” en una supuesta superioridad y la necesidad de no dejar que se descubra la verdad, es decir, que los “conquistadores” son humanos y están asustados frente a lo desconocido/Otro. De alguna manera, Colón “nunca sale de sí mismo” (Todorov, 2014:54):

**Colón:** Estamos en el mundo Pinzón para ser el progreso ¡no para pagar impuestos! (...) Yo represento una gran Nación

**Relator:** Aún hoy se discute cuál Nación sea.

**Indio** (sobre la rampa): No dejemos que las apariencias nos enceguezcan

**Colón** (al cura, señalándole la cruz): Padre ¿no podría haber traído algo menos trágico?

**Padre Pedro:** Lo siento es el reglamento

**Relator:** Luego de un largo viaje Colón logra traer la viruela a estas tierras hasta ahora salvajes.

**Colón:** ¿Tengo que decir algo?

**Pinzón:** Diría “¡no es un encuentro casual en medio de la calle!” (...) ¡Tuvo meses para pensarlo!

**Colón:** ¿Y si nos fuéramos disimuladamente? Total, podemos volver la próxima semana.

Mientras tanto, divertidos, los indios hablan en quechua burlándose del semblante y los gestos de los españoles, por quienes pierden rápidamente el interés en obvia oposición al relato tradicional que los refiere dominados y obnubilados por un supuesto “porte” ibérico. La escena siguiente da cuenta de otra forma de vinculación con la Otredad a través de la figura de Mario, quien disfruta de los cuidados y la conversación de la familia del cacique: el tratamiento de este encuentro es algo ingenuo y por supuesto no avanza sobre las distancias lingüísticas y culturales, limitándose a marcar un modo más amigable de relación, que se contrasta con la especulación beligerante de Pinzón: “Cuando ellos se acostumbren a nosotros... ¡zaz!”. En efecto, la obra subraya que, mayoritariamente, en los españoles nunca se encuentra la búsqueda de comprensión, o el deseo de conocer, sino más bien la apreciación pragmática de una situación.

La presentación formal entre ambos grupos comienza cuando los indígenas atraviesan la rampa y llegan al escenario tocando en sus sikus la famosa melodía “El cóndor pasa”,<sup>488</sup> mientras los españoles intentan bailarla con movimientos espasmódicos e inconexos que denotan una profunda incomprensión. Luego se pasa a otra melodía y ritmo, mas animado, cuyo texto es un comentario lúdico, burlón, de lo que los indígenas “ven” en el aspecto de sus visitantes quienes, rápidamente, inquietan por el oro y los diamantes “de las Indias”, sin obtener más respuesta que el ofrecimiento de una pipa con tabaco. En una escena risible y claramente intertextual respecto de una trillada leyenda, Colón obsequia bajo los efectos del “tabaco” “¡El famoso espejo!”, en palabras de uno de los nativos, aludiendo a la conocida (y por todos usada) imagen

---

<sup>488</sup> La melodía constituye un “lugar común” en la identificación y autoidentificación de la cultura andina. Pertenece originalmente a la zarzuela homónima compuesta por el peruano Daniel Alomía Robles en 1913 y cuyo libreto es obra del dramaturgo limeño Julio Baudouin. Fue registrada hacia 1933. Existen muchas versiones

metafórica del “intercambio” desigual y el “engaño” del que fueron objeto los americanos.<sup>489</sup>

Pero inmediatamente, se pasa del tono jocoso en el orden discursivo a la violencia de la acción dramática cuando Pedro y Pinzón “torturan” a uno de los indios con el propósito de conseguir que confiese dónde está el oro. Sin embargo para no romper drásticamente con el efecto cómico-caricaturesco sostenido en buena parte de la obra y hacer a la vez presente el uso de la fuerza y violencia —adelantando, o preparando el clima inquietante de lo que de un modo explícito se verá en las escenas siguientes—, la tortura inflingida es con una pluma y “a fuerza de cosquillas” que, con todo, provocan la muerte del personaje. Para desambiguar el sentido de la acción dramática, uno de los indígenas pregunta a Mario: “¿Sabes que tus cómplices están matando a mis compañeros sólo por lucrar?”. En palabras de Todorov:

En efecto, se puede decir, simplificando hasta la caricatura, que los conquistadores españoles pertenecen, históricamente, al período de transición entre una Edad Media dominada por la religión y la época moderna que coloca los bienes materiales en la cumbre de su escala de valores. También en la práctica habrá de tener la conquista estos dos aspectos esenciales: los cristianos tienen la fuerza de su religión, que traen al nuevo mundo; en cambio, se llevan de él oro y riquezas (...) se niega la existencia de una sustancia humana realmente otra, que pueda no ser un simple estado imperfecto de uno mismo [esta actitud y el asimilacionismo] descansan en el egocentrismo, en la identificación de los propios valores en general, del propio *yo* con el universo; en la convicción de que el mundo es uno (2014: 55-56).

La gaita y el redoblante remiten a una atmósfera bélica, de enfrentamiento violento y ofrecen el marco musical pertinente para la escena que, sin duda, constituye el clímax dramático, visual, semántico y escénico de la obra, y el epítome de la violencia colonial. Excepción del registro paródico, y sin parlamento alguno, la escena consta de tres momentos que describen distintas formas del terror y la intimidación: por la fuerza, por la palabra, por el saber, por los símbolos, por la religión. En suma el ejercicio de la hegemonía material, epistemológica e ideológica. En el primer momento de la escena, Pinzón amenaza y amedrenta a un indio quien termina por abrazarlo, y luego “leer” un libro que Mario le ha acercado. Mientras tanto, otro indígena se rinde a los pies de una cruz sostenida por el padre Pedro —a veces como estandarte y a veces como arma— y seguidamente es bautizado, tras lo cual Pinzón lo degüella. Por último, la cruz —momentáneamente reservada en manos de Mario que la limpia con delectación

---

<sup>489</sup> Todorov advierte al respecto: “Colón no tiene éxito con la comunicación humana porque no le interesa (...) Todo está en el encadenamiento de estas cuantas frases: la percepción sumaria que tiene Colón de los indios, mezcla de autoritarismo y condescendencia; la incompreensión de su lengua de sus señas; la facilidad con se enajena la voluntad del otro en aras de un mejor conocimiento de las islas descubiertas; la preferencia de las tierras frente a los hombres. En la hermenéutica de Colón, éstos no tienen un lugar aparte” (2014: 45).

en medio del caos— es recobrada por Pedro quien vierte sobre ella un líquido rojizo. El segundo momento de la escena es el único donde se hace presente el discurso verbal, cuando un indígena vestido cual sacerdote denuncia en quechua y mirando a público su desgracia, mientras el relator traduce sus palabras: “Me taparon la boca los que buscan espigas de oro sobre la nieve, y castran animales por cielo eterno”. El tercer momento, punto culminante de la escena, ofrece una potente imagen audiovisual que condensa la bestialización de los indígenas, su conversión en esclavos del imperio español católico: mientras los actores entonan la canción popular “La saeta”,<sup>490</sup> un indio —cual animal de carga— arrastra el arado-Cruz que porta el padre Pedro, de cuyos extremos se tensan cuerdas que conectan con el cuerpo del indígena. Tras un apagón, sin que se detenga la canción, Pinzón irá asesinando a indígenas e incluso a Mario. El dramatismo trágico de esta escena será interrumpido por la intervención de Colón quien, aunque aparentemente compungido, termina por banalizar las pérdidas humanas, incluso la del niño Mario:

**Colón:** ¡Oh Mario! ¿Y este es el precio que se debe pagar por el progreso humano?... (...) De cualquier manera era un muchacho cualquiera, no alguien importante.<sup>491</sup>

La última secuencia describe el retorno de Colón a España quien, tras haber engañado a García, el marinero que construyó el nuevo barco para el regreso, emprende viaje llevando consigo dos “prendas” que testimonian la eficacia de su ruta por el Atlántico, “dos indiecitos con buen aspecto” con los que intenta “reproducir” el motivo musical que caracterizó la presentación indígena (“El cóndor pasa”), pero cambiando el idioma, una nueva forma de conquista de la Otredad. En vez de oro, vuelve con esclavos, vistos incluso como especímenes de una Naturaleza exótica: es el mejor modo de negarse a admitir a ese Otro radical como sujeto con los mismos derechos que uno, aunque diferente. Pero hay algo más: en el primer viaje la incompreensión es total, y los dos indios que el almirante “se lleva consigo” son la clave para comenzar los

---

<sup>490</sup> La saeta es un canto religioso tradicional interpretado fundamentalmente durante la Semana Santa en España, que procura traer al presente la memoria de la Pasión y muerte de Jesús en diálogo con la procesión a pie del “vía cruis”. Escrita por Antonio Machado la letra de la saeta que se canta en escena reza: “¡Oh, la saeta, el cantar/ al Cristo de los gitanos/ siempre con sangre en las manos/ siempre por desenclavar!/ ¡Cantar del pueblo andaluz/ que todas las primaveras/ anda pidiendo escaleras/ para subir a la cruz!/ ¡Cantar de la tierra mía/ que echa flores/ al Jesús de la agonía/ y es la fe de mis mayores!/ ¡Oh, no eres tú mi cantar!/ ¡No puedo cantar, ni quiero/ a ese Jesús del madero/ sino al que anduvo en el mar!”.

<sup>491</sup> Nótese el contrapunto poético del discurso del relator: “Me viste morir, tomé tu boca, tu corazón, todo lo que tenemos, todo lo que tienen. Y yo, yo estoy enfermo, quiero que me extiendan entre los muertos, abrevados por las aguas de la noche”.

intercambios y traducciones lingüísticas, esto es domesticaciones y aprendizajes de sentido... aunque también (posibles) contrabandos de significación:<sup>492</sup>

**Joven:** Partimos hacia lo desconocido Hugo

**Hugo:** Mostraremos nuestra dignidad

**Relator:** Ilusión... indígena

La llegada a España dista de ser plena de gloria y honores: desinteresada de su hazaña, la Reina despide al recién llegado con desprecio emulando paródicamente el solo virtuoso de las grandes divas del jazz. Finalmente, la escena reúne a los dos “bebés” nacidos paralelamente pero en continentes opuestos: Colón toca su armónica junto a Hugo quien cierra la escena con una cómplice mirada a público y el típico “¡Oh yeah!” de un *jam* de jazz, tras lo cual sale abrazado al navegante a quien le dice confidente:

**Hugo:** Te contaría la verdad más hermosa, pero si la digo me echan del teatro. Quisiera gritarle al público una palabrota pero a ellos les gustan los versos, no me escucharían.

Como epílogo, la puesta incluye un cierre musical con todos los actores en escena, que interpretan una canción cuyos versos finales dicen, en alusión al protagonista: “Regresó como partió, con las manos vacías”. En efecto, como bien ha advertido Todorov “Colón ha descubierto América, pero no a los americanos” (2014: 63):

Toda la historia del descubrimiento de América, primer episodio de la conquista, lleva la marca de esta ambigüedad: la alteridad humana se revela y se niega a la vez. El año 1492 simboliza ya, en la historia de España, este doble movimiento: en ese mismo año el país repudia a su Otro interior al triunfar sobre los moros en la última batalla de Granada y al forzar a los judíos a dejar su territorio y descubre al Otro exterior, toda esta América que habrá de volverse latina (...) una expulsa la *heterogeneidad del cuerpo de España, la otra la introduce irremediabilmente en él*. A su manera, Colón mismo participa en este doble movimiento (...) no percibe al otro, y le impone sus propios valores, pero la expresión que más frecuentemente emplea para referirse a sí mismo y que usan también sus contemporáneos es: “el Extranjero”; y si tantos países han buscado el honor de ser su patria, es porque no tenía ninguna (Ídem: 63-64).<sup>493</sup>

---

<sup>492</sup> Todorov sostiene que Colón no logra ver al Otro como humano y diferente a la vez: “La primera reacción, espontánea, frente al extranjero es imaginarlo inferior, puesto que es diferente de nosotros: ni siquiera es un hombre o, si lo es, es un bárbaro inferior; si no habla nuestra lengua, es que no habla ninguna, nos sabe hablar (...)” (2014: 94).

<sup>493</sup> El subrayado es nuestro.

### 3.2. *Posibilidades imposibles: vínculos interculturales*

Otro eje de interpretación o vía de entrada a la cuestión de la heterogeneidad de la identidad cultural boliviana que los grupos comparten, son las relaciones “interculturales”. Lejos de ser inocuos, esos procesos de contacto suelen caracterizarse por la tensión y el conflicto que modelan, históricamente, las formas, intensidades y frecuencias de interacción entre configuraciones culturales distintas. El problema que enfrentan ambos colectivos es que, justamente, esos contactos se despliegan *dentro* de una misma formación social y *son* aquellos que la constituyen. Tal como hemos visto, el “espacio nacional boliviano” dista de ser homogéneo y entre sus partes no-idénticas ni equivalentes, sino heterogéneas, social y localmente significadas, se configura un entramado complejo de relaciones socio-simbólicas, cuya problematización le sirve al GU y a TA para reflexionar en torno a los modos de asunción/negación y gestión/silenciamiento de la heterogeneidad constitutiva de la identidad cultural local.

¿Cómo se simbolizan los mecanismos y tecnologías de vigilancia y control de la diferencia interna en una formación que aunque heterogénea se autoimpone desde los sectores dominantes, la obligación de no serlo? ¿Qué lugar tiene en los relatos de memoria histórica la ambigüedad, la paradoja, la contradicción identitaria? Dentro de formaciones nacionales que en su seno son diversas, Laura Segato ha advertido que una de las estrategias de unificación implementadas por cada Estado, fue el establecimiento de “alteridades históricas”, que son esos “otros” resultado de formas de “(...) la interacción a través de fronteras históricas interiores, inicialmente en el mundo colonial y luego en el contexto demarcado por los estados nacionales (...) es una forma de relación, una modalidad peculiar de *ser-para-otro* en el espacio delimitado de la Nación donde esas relaciones se dieron, bajo la interpelación de un estado” (1999: 188-189).

Justamente, a través de sus obras los grupos revisan el fenómeno de la superposición, intersecciones múltiples e interacción contingente, aunque datable, entre principios culturales distintos dentro de la misma formación: poniendo en debate las tensiones internas que le caracterizan; visibilizando la diversidad de historias de la Historia, cuestionando su homogeneidad; relevando formas de la Otridad/ exterioridad socio-cultural; asimetrías, dinámicas de exclusión e inclusión al diálogo; formas de incorporación y segregamiento de la memoria compartida. Así, las producciones culturales evidencian la diferencia “entre el contacto y la comprensión”, donde sólo el conocimiento —aunque siempre incompleto— de la trama simbólica del otro es la forma



más acabada de comprensión (Grimson, 2011: 192). De este modo, el GU y TA parecen asumir que:

Lo que debe defenderse no es que todas las personas y grupos conserven intactas sus creencias y prácticas, sino que tengan libertad e igualdad para decidir sobre sus ideas y acciones. La preservación intacta de la diversidad actual implica conservar desigualdades de género, formas de discriminación, inequidades sociales y ausencias de ciudadanía (...) (Grimson, 2011:108).

Lejos del multiculturalismo, que se limita a constatar que existen culturas diversas en un mismo espacio pero no se interesa por sus formas de relación, las obras que analizaremos des-cubren las desigualdades de relación social e institucional, incluyendo la posibilidad de discutir las condiciones de posibilidad de ese entramado relacional y de comunicación entre distintas estructuras generadoras de sentido. De ese modo también le hacen lugar a la pregunta por la Otredad y su vinculación con los relatos de memoria.

- *El diagnóstico “Ukamau” o el dedo en la llaga*

Urticante, incómoda, difícil. *Ukamau* es un film que señala, indica una llaga que se pretende ocultar pero supura, fermenta un hedor repugnante: acusa la existencia de antagónicas visiones de mundo coexistentes en una misma configuración cultural —la abigarrada Bolivia—, y simultáneamente denuncia la imposibilidad, incluso el fracaso de un vínculo respetuoso entre ellas. Se arriesga a lanzar, en forma de alegoría, una “solución” a la injusticia social que entraña esa relación desigual: la venganza a través de la violencia. Tal como dijera su director: “(...) si bien es verdad que *Ukamau*, el primer largometraje, no podía considerarse aún un film-arma por sus propias limitaciones estructurales, por su concesión a una tendencia esteticista aún vigente, era ya un llamado a pensar que la lucha del pueblo contra los explotadores debía realizarse en forma conscientemente violenta” (Sanjinés, 1980b: 18). La película procura establecer una asociación directa entre la violación de la protagonista femenina —Sabina— y el abuso al indígena, a fin de proyectar sobre la venganza individual una forma de insurrección colectiva. Pero esa proyección se sostiene a partir de la preeminencia de ciertas expectativas revolucionarias sobre los sectores indígenas que no necesariamente coinciden con el universo referenciado, y que tienen más que ver con la perspectiva propia de un grupo de jóvenes que hace su primera aproximación a un universo Otro. Por eso, aunque se señala la llaga y se indica una forma de sutura, aún no se ha advertido que las contradicciones socio-culturales e imaginarias que son puestas

en imagen son parte constitutiva de la propia mirada: es decir, el GU es también parte de una llaga más compleja de lo que el binarismo es capaz de explicar.

Sin rodeo alguno, el título del film funciona como condensador semántico demostrativo: denuncia que “*así es*”, y no de otra manera (traducción del aymara de la palabra “*ukamau*”). Por eso consideramos la película como diagnóstico de un estado de cosas a ser trastocado. El “espacio cultural boliviano” es representado como universo dicotómico y colabora a ello el énfasis dado a un sistema de personajes estructurado por oposiciones (patrón mestizo—campesino indio) a partir del cual se desprenden y revisan otras tensiones como: campo—poblado, femenino—masculino, comunidad solidaria—asociación por interés, rito indígena—religión cristiana. A través del montaje paralelo el film describe y contrasta los caracteres tanto de personajes como de colectivos: cuando esas series se acercan la única clave posible de contacto es el abuso y la muerte. Durante la mayor parte de la cinta, la denuncia del autoritarismo blanco-mestizo se realiza a través de la polarización social, y en la identificación catártica con el sujeto protagónico se vehiculiza la posibilidad de identificación política con un sujeto colectivo étnico-cultural: así la cadena vinculante liga a Andrés como metonimia de su comunidad, su clase y su etnia, sin adentrarse en las contradicciones, fisuras, interrupciones y ambigüedades internas en esta serie “compacta”.

La configuración espacial es elocuente al respecto: ¿qué sucede si se “cruzan los límites” de la geografía (colonial) impuesta? ¿para quiénes está diseñada? ¿qué circuitos de relación obtura y cuáles habilita? La Isla del Sol, donde vive la comunidad de Andrés, no es el marco natural telúrico de un drama pasional: busca ser la representación del encierro, aislamiento, segregación y sometimiento étnico y social, metáfora de una jerarquía binaria excluyente. El agua se territorializa, es una frontera material y simbólica, un espacio de separación y juntura/proximidad; la pampa altiplánica y el cerro se animizan, son presencia omnisciente del sometimiento indio y testigo de su desventura, a la vez que “cómplices” de la venganza. Tal como analiza David Wood:

La cámara expresionista de Hugo Roncal refleja y exagera las calidades naturales del paisaje, convirtiéndolo en un terreno simbólico que expresa y define las vidas de sus protagonistas (...) La luz naturalmente severa y de alto contraste del altiplano se estiliza y se traduce en metáfora de la resistencia estoica de los indios frente a sus condiciones infrahumanas (...) el exceso visual (...) reemplaza la incapacidad de los protagonistas de expresarse —una herencia estética del melodrama—. Asimismo, al acercarse al rostro de Sabina en primer plano, la cámara parece feminizar a la raza india como impotente frente a la mirada masculina dominante del espectador (Wood, 2010: 55).

Descriptivamente, el film diagnostica al indio como una fuerza latente que estalla y se vuelve contra una lógica injusta sólo al llegar a un punto de no retorno vital: estableciendo un estrecho encadenamiento semántico que liga la figura de la esposa — más específicamente su cuerpo— al fruto del trabajo, y de ahí a la reproducción de las condiciones de existencia, la respuesta adviene cuando la humillación llega al desprecio y negación de la Vida. Lo que “golpea” la conciencia y hace posible la *anagnórisis* del protagonista, es la muerte (a golpes) de la esposa, a quien vengará —también— a golpe de piedra limpio en medio del campo. La debilidad del planteo radica, sin embargo, en que es la acción de un factor “externo” lo que desajusta el ordenamiento de cierto estado de cosas y provoca la *re-acción*, y no la acumulación histórica de experiencia social sedimentada en la conciencia y de carácter comunitario. Andrés no acude al círculo social de referencia para resolver su problema, justamente cuando los ancianos y jillakatas insisten en que la muerte de Sabina es un “problema de todos”. De hecho, al omitir información<sup>494</sup> trasgrede una forma de relación ético-social comunitaria y un tipo específico de gestión del conflicto y administración de la justicia. Ahora bien, la película cuenta además con zonas “grises” donde es posible advertir otros matices tanto en la reflexión sobre la heterogeneidad interna a la configuración cultural e identitaria boliviana, como en torno a los vínculos interculturales.

En primera instancia obsérvese ya en la placa de inicio del film —casi una dedicatoria enunciada en la primera persona del plural, demarcación de la instancia productora del discurso— un rasgo contundente de heterogeneidad en el propio texto fílmico: “Agradecemos la participación de los habitantes de la isla del Sol, legendario lugar de donde surgieron Manco Cápac, Mama Ocllo, fundadores del Imperio de los Incas”.<sup>495</sup> Mientras el cartel se superpone en la imagen de la pareja de Sabina y Andrés recorriendo el cerro rumbo a las orillas del lago, se escucha un coro de música clásica contemporánea que alterna con segmentos puramente melódicos de corte experimental. En este breve momento inicial se advierten por lo menos tres tiempos intersectados en abigarrada unidad: por un lado el tiempo mítico, apelando a significativas figuras de la tradición andina conocidas por vastos sectores indígenas; luego el presente de la enunciación dado por la imagen de la pareja aymara, sencilla y

---

<sup>494</sup> Recuérdese que antes de morir, Sabina ha logrado murmurar el nombre de su asesino: “¡Ramos!”.

<sup>495</sup> Esta pareja de esposos, nacidos ambos del lago Titicaca, son los protagonistas principales de los relatos orales que explican, o hacen memoria de los orígenes del imperio incaico. Es notable que la referencia al Imperio Incaico quede, a posteriori, absolutamente desplazada: no se volverá a encontrar mención al incanato sino hasta *Para recibir...* Su lugar lo ocupará el “pueblo boliviano” (minero, obrero, campesino, proletario) y/o el “pueblo quechua/aymara”.

trabajadora, alejada de cualquier noción de “imperio” poderoso; y por último la “modernidad” a través la configuración sonora, sin olvidar por supuesto que el soporte técnico-tecnológico que hace posible el film es plenamente moderno. Se solapa la oralidad aymara y la escritura occidental que evoca figuras arquetípicas; la atemporalidad ancestral del mito y la temporalidad histórica moderna. Nótese además el juego especular y oposicional que se despliega entre los esposos aludidos por medio del cartel y los representados en imagen: el ayer legendario y próspero de los Incas, y el presente de marginación y pobreza de los aymaras. Las tensiones entre una banda de sonido clásica experimental y el *leiv motiv* andino que identifica a Andrés; y el registro musical vanguardista y una imagen que referencia el universo y la idiosincrasia tradicional —sin olvidar la sonoridad propia de la lengua aymara—, son contrapuntos, y signos de heterogeneidad que se mantendrán a lo largo de toda la cinta. Si bien se advierte que en algunas escenas el uso de la banda sonora cae en cierta redundancia descriptiva e incluso a veces en la exageración telúrico-esteticista, la utilización del sonido como recurso expresivo para aludir al estado anímico-psicológico de los personajes resulta toda una innovación en el cine boliviano de la época.

La película se estructura a partir de seis macrosecuencias: una primera de presentación de los personajes y el espacio de acción; la segunda donde se plantea el nudo conflictivo de la trama con el asesinato de Sabina; la tercera, de transición, donde se despide ritualmente a la mujer y la asamblea comunitaria busca dilucidar su muerte; la cuarta, que es la más extensa, donde se desarrolla en series paralelas la oposición semántica y dramática entre los protagonistas varones—Andrés (indio campesino) y Ramos (mestizo comerciante)—; la quinta, transicional, que prepara el clímax o estallido dramático mediante el acceso al plano íntimo de Andrés a través de un *flashback* y al plano comunitario a partir de la celebración de un ritual ancestral contra el granizo; y la conclusiva donde se concreta el agón final con el asesinato de Ramos.

En los créditos de inicio vemos repetirse insistentemente la imagen de piedras y agua: la valencia semántica de la piedra será múltiple ya como arma, como instrumento de trabajo y cocina, como signo de la permanencia en el tiempo de la memoria ancestral aymara y objeto ritual. La potencia simbólica del agua funcionará sobre todo a nivel sonoro, siendo una presencia constante durante toda la película. Los cuidadosos planos generales de paisajes naturales vuelven protagonistas al lago, al cerro y la pampa: se les otorga peso simbólico y dramático; “dotan” de fuerza espiritual al protagonista aymara, son testigos eternos del devenir humano y se imponen, magníficos, sobre la presencia de

los sujetos ocupando indefectiblemente una considerable proporción de los planos generales.

Tras la presentación de la pareja, la segunda secuencia desarrolla paralelamente dos líneas de acción dramática. En una se observa el recorrido de Andrés por la feria de Copacabana: sin diálogo alguno, la narración confía en la pregnancia visual y sonora para dar cuenta de las superposiciones y tensiones culturales al imbricar: el sonido del viento, el agua del lago y las gaviotas (la Naturaleza), con la bulliciosa música del pueblo (donde un grupo de sikuris baila y toca el quena-quena<sup>496</sup>); el silencio de Andrés con la mixtura lingüística de la feria donde se superponen el español y el aymara; las lógicas de reciprocidad, intercambio y comercio. Incluso los registros del relato fílmico en esta secuencia son mixtos: a la ficción se suman tomas documentales que muestran el movimiento general de la feria. Todo forma parte de una misma configuración visual-simbólica.

Resulta significativa la inclusión de una breve escena donde el protagonista aymara explora un taller de máscaras: pasan ante él una de caporal tundiqui —que representa al capataz que controla el trabajo de los esclavos negros—; una de china supay —personaje relacionado con la lujuria—; otra de un moreno —que representa la explotación, el yugo, la injusticia y el sometimiento—; y una de el matador kaisilla —que representa al conductor del toro en danzas que se ejecutan en honor de la *Pachamama* para una buena cosecha, y son ironía a su vez de la crueldad de las corridas de toros españolas—<sup>497</sup>. La serie de mascarillas es de por sí elocuente e ilustrativa de los caracteres y conflictos que se desarrollarán lo largo de la trama, pero lo que resulta inquietante de esta escena es la elección final del protagonista quien se decide y prueba una última máscara, denominada el condenado. Ella representa la muerte dentro del ciclo ritual agrícola en los Andes y expresa el tránsito que los muertos realizan entre los mundos “de arriba” y “de abajo” en el universo andino, conviviendo lo bueno y lo malo, la vida y la muerte.<sup>498</sup> Andrés no sólo se calza la máscara sino que interpela al

---

<sup>496</sup> La quena-quena es un género musical y danza que generalmente se interpreta durante el invierno, o época seca, la etapa masculina del año.

<sup>497</sup> Véase más adelante en este análisis, la referencia al ritual del “viejo Dios Toro” contra el granizo.

<sup>498</sup> El mundo de abajo representa lo que está escondido aunque no separado del mundo cotidiano: de carácter ambiguo, los que pueblan esta esfera tienen gran poder y fuerza tanto para obrar para el bien como para el mal: allí no hay un cálculo moral sino un vínculo de reciprocidad y dependencia mutua. Simbolizan lo salvaje, lo no plenamente socializado, lo no controlable. Allí residen los muertos; los diablos (seres del subsuelo alejados de cualquier definición teológica cristiana: son diablos sagrados, secretos); los paisajes subterráneos o ctónicos (interior de cerros, montañas, ríos profundos, manantiales, cuevas y quebradas); y fuerzas meteorológicas. Todas son fuentes de energía y riqueza, poder genésico, fuentes de fertilidad, de intervención imprescindible en la agricultura. El mundo de arriba está poblado

espectador con un gesto a cámara. Por corte directo la imagen de “el condenado” se superpone al rostro de Rosendo Ramos, el mestizo antagonista de Andrés, que de ese modo hace su entrada en la narración.<sup>499</sup> Anverso y reverso identitario, anverso y reverso de una misma configuración cultural: al parecer, en ella los contactos son por mediación de la muerte.

Intercalándose con esa primera serie, en la otra línea de acción se ha visto a Sabina realizar sus habituales quehaceres domésticos —cuidar de los animales, asearse, recoger agua, arriar ovejas, trabajar la tierra, tejer—. Ella es sorprendida por Ramos quien, sin consentimiento o permiso alguno ya se encontraba dentro de la casa familiar al llegar la mujer desde el campo: un primer y básico signo de intimidación y avasallamiento.<sup>500</sup> Rosendo finge en aymara una actitud gentil, pero murmura en español su rencor descubriendo sus intenciones: el conflicto subyacente no es ni más ni menos que por la trasgresión de las condiciones desiguales de comercio que ha impuesto a Andrés, quien ha cruzado el lago para vender su producción en la feria sin intermediarios. Los repetidos *zoom in* sobre el rostro de Rosendo y el comentario a través de la ya citada música experimental, subrayan su desequilibrio interno y violencia a punto de descargarse sobre la mujer.<sup>501</sup>

El montaje alternado entre estas dos series agudiza el *suspense* dramático al interrumpir y dilatar las acciones de una y otra. El momento cúlmine se desata con la violación de la campesina: el rostro de Ramos estalla en varios plano detalle —mirada, ojo, boca—, y tras el forcejeo y apresamiento se ve morir a Sabina en una sucesión de brevísimos primeros planos (a manera de *flashes* interrumpidos), que decantan finalmente en un plano detalle de su mano yerta próxima a un pie varonil que restriega la tierra, como si fuera necesario algún signo visual suplementario para dar cuenta del triple mancillamiento que perpetrara Rosendo, al cuerpo femenino, a la tierra (al trabajo

---

por dioses como el sol y abarca también algunos paisajes, como las altas cumbres: de poderes genésicos, guardianes y ordenadores, el mundo de arriba maneja el tiempo predecible, simboliza la domesticación de lo salvaje. Ver Harris, Olivia y Therese Bouysse Cassagne (1988).

<sup>499</sup> Como complemento de lo dicho —y vinculándolo puntualmente a la imagen de Ramos— recuérdese que Josef Estermann advierte que la “figura” del condenado en el mundo andino es la de: “alguien que en su vida ha cometido graves faltas contra el orden cósmico y no tuvo la oportunidad de restablecer el equilibrio distorsionado, tiene que buscar como *alma* los caminos apropiados para completar la reciprocidad” (2006: 233).

<sup>500</sup> Como si aún hiciera falta fijar más la equivalencia entre Ramos y una fuerza oscura, tras la superposición de planos mencionada se da el presente diálogo entre Sabina y Rosendo: “¡Sr. Ramos me ha asustado!”, “Pero ¿es que acaso soy el diablo?”.

<sup>501</sup> Resulta turbador advertir el juego de resonancias sonoras que establece el montaje entre la fricción piedra sobre piedra que Sabina produce al moler el maíz o quinua, y el golpe de su cabeza contra una roca que se verá le inflinge Ramos tan sólo unos instantes después, pero cuyo sonido quedará pospuesto hasta el final de la película.

campesino) y a la comunidad (al indígena). Destáquese, como dijimos, que no hay sonido referencial en los planos que retratan la muerte de Sabina: la banda sonora lo reemplaza por la resonancia de los remos contra el agua que Andrés produce al acercarse a la costa de la isla a bordo de su balza. Justamente, será la música que proviene de la quena del esposo la que alertará a Ramos para escapar y esconderse: esa melodía será para mestizo una suerte de llanto persecutorio que lo acosará sintomáticamente y que funcionará como *leiv motiv* de la memoria de la muerte de la esposa de Mayta.

Prácticamente sin diálogos, la primera parte de la siguiente secuencia muestra los ritos funerarios de Sabina enfatizando, a nivel visual a través de la fotografía y el encuadre, el dolor de sus deudos y el dramatismo de la situación: largos paneos horizontales, planos ocupados mayormente por cielos nublados, opresivos, sobre siluetas negras empujadas y el acompañamiento sonoro de la música experimental, están al servicio de una doble alusión trágica, tanto a lo sucedido con la mujer como al padecimiento y humillación de que son objeto los sectores indígenas. Seguidamente, el montaje pone en consonancia la escena velatoria de Sabina, con sus plegarias y lamentos aymaras, con “otra” muy distinta horizontalidad corporal: la de su asesino. De los pies a la cabeza, la cámara realiza un pausado paneo del cuerpo de Ramos echado sobre una cama, mientras se produce una compleja superposición de voces: a la de su esposa en *off* diegético, que reza en español el Padre Nuestro y el Ave María, se le añade, cada vez con mayor pregnancia la melodía que identifica a Andrés la cual por unos instantes llega a ocupar todo el espacio sonoro, justamente cuando el paneo llega al rostro de Rosendo y se detiene en su expresión confusa y sobresaltada. Finalmente, la melodía de la quena poco a poco “abandona” al hombre, y vuelve a aparecer en primer plano la voz de su mujer que sigue orando.

A continuación, el montaje muestra al consejo reunido alrededor del fuego para discernir las causas y responsables de la muerte de la esposa de Andrés:

**Comunario I:** ¡Alguien debe haber visto algo! Debemos hacer la denuncia, no podemos quedarnos callados. ¡La mataron después de violarla!

**Comunario II:** Habla Andrés, sólo tú la viste. ¿Quién crees que pudo ser?

**Comunario IV:** (...) nunca, en muchos años, vimos nada igual en nuestra comunidad. Este hecho es una amenaza si no logramos esclarecerlo. No puede ser nuestra gente. Es alguien que no pertenece a Yumani (...)

**Comunario V:** Deberíamos comunicarlo a la policía.

Como ya señalamos, al quebrantar un imperativo de verdad comunitaria, Andrés oculta información y carga sobre él la responsabilidad no sólo de “vengar a su mujer”

sino de proteger a la comunidad de nuevos ataques que pudiera infligir Rosendo Ramos. Obsérvese que la omisión no sólo es hacia la comunidad de Yumani, sino también hacia la “sociedad” representada por la institución que debería velar por la seguridad de los hombres: la policía. Por elevación, el relato alude a su ineficacia y denuncia la complicidad frente a la explotación y atropellos que los sectores mestizos ejercen sobre las comunidades. Nuevamente, la película diagnostica la urticante llaga de incompreensión absoluta entre culturas, la inadecuación e imposibilidad de diálogo.

La siguiente es la secuencia de desarrollo del film, la más extensa en duración del relato y la que condensa el lapso de tiempo más largo dentro de la diégesis: representa el devenir de los personajes durante el año posterior al entierro de Sabina. Es el tiempo de la simulación y la espera, el tiempo de la máscara y el discurso desdoblado para uno y otro protagonista: la estrategia narrativa del film en esta macrosecuencia es trazar de forma paralela las dos líneas de acción llevadas adelante por Andrés y Ramos, y dar cuenta de los contrastes y contradicciones entre sí, así como observar la ambivalencia en las actitudes del segundo. Así, el relato muestra a Ramos, sucesivamente, manifestar con hipocresía su pesar por la muerte de Sabina, asistir a la misa católica y comulgar con moderación contrita; y luego emborracharse y participar de la *ch’alla*<sup>502</sup> de un “sapo”<sup>503</sup> en una fonda, cantar alegremente con sus amigos varones para más adelante hacerles trampa en un juego y pelear a puñetazos con su compadre, y ser violento con su mujer en un cuarto presidido por el altar de un santo y un crucifijo. La descripción de la cotidianeidad de Andrés, por el contrario, tiene el peso de la austeridad, la repetición del ciclo agrícola y el esfuerzo del trabajo: resulta llamativo que la película no de cuenta prácticamente de ninguna expresión festiva, ni de simbolismo comunitario de tipo celebrativo. Casi en soledad absoluta, el viudo llora a su mujer acompañado por un pobre anciano violinista, trabaja la tierra, vende sus papas, cruza el lago, pesca, visita la tumba de su esposa y cambia sus flores, recoge leña.<sup>504</sup>

La contraposición entre los varones es obvia: mientras uno es símbolo de relajó, diversión a costa de los demás, cobardía, inmoralidad y mentira; el otro es signo de fidelidad, laboriosidad, honestidad y reciprocidad —no se olvide que en los Andes la

---

<sup>502</sup> En la ciudad se challa adornando un objeto o propiedad con serpentinas de colores y rociándolo con alcohol, pétalos de flores y confites. Es una ceremonia de ofrenda a la *Pachamama*.

<sup>503</sup> Juego popular de lanzamiento y precisión.

<sup>504</sup> Con todo, vale la pena recordar que en el mundo andino el cultivo es “una forma de ‘culto’, una presentación simbólica del orden orgánico y relacional de la vida. Por eso, el trabajo para el campesino andino no es simplemente un acto ‘productivo’ (o creación de plusvalía), sino un diálogo íntimo e intenso con las fuerzas de la vida, una ‘oración’ a la *Pachamama*, un acto simbólico de carácter cúllico y ritual” (Estermann, 2006: 215).



reciprocidad implica el cuidado mutuo y es un valor ético y una práctica social de fuerte carga política, cultural e identitaria y se juega a todo nivel: entre seres humanos vivos y/o muertos, con animales, con fuerzas de la Naturaleza, y con dioses—. Con todo, el film se encarga de advertir en uno fantasías paranoicas, oyendo la melodía que en su quena tocara sistemáticamente Mayta —y que lo identifica—, acosado por el recuerdo del asesinato de la campesina; y en el otro la capacidad de espera, la contención de la fuerza hasta el momento propicio, el asecho creciente sobre la figura de Ramos, la astucia. Justamente, a lo largo de ese año Andrés no sólo aguarda el tiempo mejor para el enfrentamiento, sino que además logra caer en la cuenta del abuso que Rosendo inflige a muchos comunarios como él: en sus recorridos y viajes de guardia, observa los mecanismos de control y despotismo ejercidos.<sup>505</sup> Una vigilia comprensiva entonces, y no meramente vindicativa.<sup>506</sup>

Un *flashback* hacia el pasado feliz de la pareja de Sabina y Andrés marca el inicio de la quinta secuencia: el amanecer junto al lago, el sonido del agua que choca contra las piedras, la iridiscencia del sol y la melodía interpretada por Andrés con su quena, preparan la memoria subjetiva del joven que, con los ojos fijos en la tumba de su mujer, vuelve al día de su boda como epítome de la felicidad esponsal interrumpida.<sup>507</sup> El recuerdo muestra en *ralenti* la salida de los esposos de una capilla y la danza de Sabina alrededor de su marido. A continuación, la narración da cuenta de un ritual

---

<sup>505</sup> El relato da cuenta de ello, por ejemplo, al mostrar en plano general a un grupo de hombres cargando fardos con mercadería vigilados por el mestizo, pasando lentamente mediante un paneo horizontal, a un primer plano que encuadra el rostro de Andrés. Hacia el final de esta macrosecuencia el relato enfatiza la distancia ético-social entre ambos protagonistas masculinos: por un lado Rosendo pretende comprar a menor precio de lo que corresponde las habas que una familia campesina le había ofrecido; y por otro Andrés Mayta comparte con su comunidad tareas de labranza común. Así se subraya también el esfuerzo físico material de uno, en tensión con el relajo del otro a quien seguidamente se observa en pleno almuerzo oyendo un partido de fútbol.

<sup>506</sup> Por otra parte, debe recordarse que en términos éticos y sociales una pauta básica de comportamiento en el mundo andino son las relaciones de reciprocidad las que “garantizan que, entre los diferentes grupos humanos y sus miembros, haya un ‘intercambio’ justo y equilibrado de bienes, favores y hasta emociones” (Estermann, 2006: 259). Este no es el tipo de vínculo que los indígenas pueden establecer con Ramos: el film, justamente, pone en evidencia que un vínculo intercultural y económico recíproco con él, es imposible.

<sup>507</sup> Martínez Sarasola (2004) insiste en que la sacralidad —como sentido sagrado de la vida, reconocimiento permanente de la presencia efectiva de lo Trascendente, ya invisible como visible, y un alto índice de ritualidad de la vida— es uno de los principios rectores de las cosmovisiones indígenas de Sudamérica. Una de sus manifestaciones cotidianas la da la iridiscencia, el brillo de objetos, imágenes, elementos, superficies, etc., que figura entre los fenómenos que se repiten a lo largo y ancho del continente, como parte de una matriz de sensibilidad, espiritualidad, identidad y praxis vital multisensorial. Es lo que Nicholas J. Saunders (2004) llama “estética del brillo”, como carácter sagrado de luz cósmica encarnada en algunos materiales que se equiparan a la fuerza vital o brillantez espiritual. La luz implica, en este sentido, la acumulación de poder creativo que anima y regula el universo, una “creatividad transformadora”.

contra el granizo, la celebración al viejo Dios Toro (achachila), que es también una práctica de reciprocidad. Dicen los campesinos:

**Comunario I:** Estás bien pago con nuestra ofrenda. Tendrás siempre nuestro homenaje viejo Dios Toro. Esta es tu ceremonia. Aquí están tus obsequios, tu comida.

**Comunario II:** No nos hagas ningún daño. ¡Haz que se vaya el granizo! Debes desterrarlo para siempre.

**Todos:** Azótenlo, azótenlo. Vete granizo. ¡Arrójenle piedras, persíganlo hasta que se vaya!

La ceremonia culmina cuando la comunidad arroja piedras al ícono que representa al granizo, las cuales caen ruidosamente en el lago. En este punto es necesario remarcar que en el pensamiento y experiencia andinos:

la 'realidad' está presente (o se presenta) en forma simbólica, y no tanto representativa o conceptual (...) La realidad se 'revela' en la celebración de la misma, que es más una reproducción que una re-presentación, más un 're-crear' que un 're-pensar' (...) no es menos real que la realidad misma que aquella hace presente, sino más bien al revés: en lo celebrativo, la realidad se hace más intensa y concentrada. El 'símbolo' es la presentación de la 'realidad' en forma muy densa, eficaz y hasta sagrada: no es una mera 're-presentación' cognoscitiva, sino una 'presencia vivencial' en forma simbólica (Estermann, 2006: 104-105).

Teniendo en cuenta que en la cosmovisión andina el vínculo con el mundo circundante no es de tipo racional-instrumental sino ceremonial, de carácter cotidiano; que la 'realidad' se expresa a través de símbolos menos ligados a la palabra y más a un complejo de signos concretos y materiales; creemos que, en la imagen ritual del granizo como aquello que "castiga las chacras" —como advierten los comunarios—, es decir, que castiga la tierra, el cuerpo y el esfuerzo de los hombres, la comunidad; se solapa o aparece simultáneamente la figura de Rosendo Ramos, quien hostiga a los campesinos y que también, como el granizo, será golpeado con piedras hasta morir, en la secuencia siguiente. La puesta en escena de este ritual es el prolegómeno religioso-simbólico y mítico, de la acción histórico-política que llevará adelante Mayta un poco después. De ahí que la persecución, lucha y asesinato de Rosendo Ramos responda tanto a motivaciones íntimas (la destrucción de la dicha del matrimonio que fue mostrada en el *flashback*) como a motivaciones colectivas, imbricándose entonces la temporalidad subjetiva de la memoria de Andrés, la ancestral ritual y la cronológica (histórica) del año transcurrido tras la muerte de Sabina, que la comunidad comenta y resume en unas pocas frases sueltas:

**Comunaria I:** Bien adornó Andrés el nicho de Sabina  
**Comunaria II:** Andrés volverá a casarse  
**Comunaria III:** Hace un año murió Sabina y Andrés sigue solo  
**Comunario I:** El granizo castigó ayer todas las chacras”  
**Comunario II:** Sin embargo las plantas volverán a crecer en la isla <sup>508</sup>  
**Comunario III:** Rosendo ya no le compra productos a Andrés, ¿por qué será?

La secuencia de cierre se desencadena con el viaje de Rosendo quien “sale” de su territorio de seguridad rumbo a la mina donde se encuentra su hermano internándose en un paisaje que, aunque conoce, no le es propio; a diferencia de Andrés quien logra incluso ocultarse en medio de un ambiente agreste y despojado. El tratamiento visual de esta escena vuelve cada vez más pequeña e impotente la figura de Ramos y más inmenso el entorno natural, y por continuidad semántica, mas fuerte a Andrés. Rosendo “oye” entremezclado con el viento altiplánico la melodía aymara, y sospecha varias veces de que es seguido. En uno de sus altos en el camino, justo cuando está almorzando, es sorprendido por el campesino quien lo ha acorralado tras un largo periplo a pie. El montaje fragmenta nuevamente, como cuando la violación de Sabina, el cuerpo de Ramos: lo descompone, e incluso bestializa en su grotesca forma de comer. Así construye la metáfora de ese sector social que “vive” a costa de los demás, sin esfuerzo, parasitariamente.

El agón final se desenvuelve sin mediación de diálogo, signo de frustración/fracaso e imposibilidad de intercambio intercultural: un duelo con piedras, cuerpo a cuerpo, donde el relato alterna dos puntos de vista para representar la batalla. El primero, distante, sitúa la lucha en un enorme plano general como parte del paisaje, casi como un mínimo punto de su configuración jaspeada en blancos, negros y grises, prácticamente inadvertido. Podríamos aventuar que es el punto de vista de la Naturaleza, testigo de la vida y la muerte de sus hijos indígenas. El segundo, excesivamente próximo, troza ambos cuerpos en un montaje febril de primeros planos y planos detalle (con escasos planos enteros), casi como si la cámara, y por extensión el espectador, fueran un tercer adversario. Si el pausado ritmo del montaje que tiene el film se altera en dos momentos clave, la escena de violación y el agón final, en este último:

---

<sup>508</sup> Precisamente entre el “granizo que castiga la cosecha” (Rosendo), y el “sin embargo las plantas volverán a crecer en la isla” (futuro comunitario y fecundo), mediará la lucha (Andrés vs. Rosendo) que se verá en la secuencia posterior, basculando entre la venganza y la justicia.

Según se intensifica la lucha la duración de los planos se vuelve más corta, y si bien al principio de la secuencia se mantenía el orden cronológico entre ellos, al acercarnos al clímax la narración lineal se disuelve. Mientras Mayta golpea la cabeza de Ramos contra una piedra, la cabeza del villano se convierte momentáneamente en la de Sabina (...) el ritmo del montaje impide al espectador contemplar una sola imagen para crear sus propias asociaciones, en lugar de ello se impulsa hacia un estado mental intensificado y onírico, incorporando el funcionamiento irracional de su inconsciente en su entendimiento 'lógico' y lineal de la trama (Wood, 2010: 55).

La lucha en “medio de la nada” (humana), que tiene como testigo a la Naturaleza y único destino la muerte (en tanto venganza social), manifiesta la llaga supurante de la inexistencia de puentes dialógicos entre series culturales co-presentes/co-partícipes de una misma configuración. En efecto: ese “cuerpo a cuerpo” entre Andrés y Rosendo es la expresión visual y dramática de la lucha contendiente que se despliega *en* y constituye *a* la heterogénea cultura e identidad boliviana, una convergencia oposicional, “de varios “humus” histórico-culturales”, en palabras de Cornejo Polar. El final de esa lucha, con un gran plano general del paisaje del que Andrés es “sólo” un punto apenas advertido, revela la amargura, desorientación e inermidad de los sujetos frente construcciones sociales, históricas y culturales que los contienen para devorarles, los incluyen para desintegrarlos.

- *Sandalias de la memoria: Las abarcas del tiempo*

En un título aparentemente simple (“Las abarcas del tiempo”) TA insiste —en sutil clave poética— en una conjunción semántica difícil. De un lado la materialidad cotidiana, la praxis social, la agencia, el cuerpo, la remisión al universo popular, campesino: las abarcas son fruto del trabajo humano (objeto), y metonimia de la acción de caminar, de marchar. Del otro, la intangibilidad e incluso la abstracción, la experiencia indefectible del devenir, del transcurrir, remitiendo a la contemplación filosófica. Las abarcas son un calzado artesanal, en general de cuero crudo que cubre solo la planta de los pies con un reborde en torno, y se asegura con correas. Es un calzado austero, estrechamente ligado a los sectores populares. Dice Pablo Cruz:

(...) a diferencia de los textiles, cuyos diseños fueron y son utilizados como marcadores culturales e identitarios, o los sombreros, las abarcas son prácticamente las mismas en todas las regiones andinas de Bolivia. Por otro lado, a diferencia de los atuendos “tradicionales”, los cuales son portados en ciertas regiones (Chipaya, Yura) o durante las fiestas (Llica, Tahua), las abarcas son utilizadas *a diario* por la gran mayoría de la población (...) Se trata, en efecto, del único atuendo que atraviesa *sin grandes cambios el tiempo* y los diferentes territorios étnicos. Las abarcas son campesinas y por lo tanto un distintivo de clase que puede estar o no relacionado con lo indígena. Hoy, en las ciudades de Bolivia, las abarcas son también uno de los símbolos más fuertes de la discriminación y el racismo hacia la población campesina e indígena. Las abarcas, con frecuencia, son denominadas peyorativamente “ojotas” o “chancletas”; y a las personas que las usan, se las llama “gente

de abarcas” o “todos tenemos una abarca en la familia” si lo que se busca es señalar un antepasado o pariente campesino. La escalada social que significa el paso de indígena o campesino a mestizo ciudadano (cholo) es marcada, entre otras cosas, por el abandono de las abarcas y la adopción del calzado (zapatos y zapatillas) (Cruz, 2009).<sup>509</sup>

Núcleo de reflexiones filosóficas, epistemológicas y ontológicas, el tiempo es uno de los ejes de construcción de la identidad personal y social: su flujo continuo y su dinámica han sido objeto de metáforas, mitos, representaciones artísticas y explicaciones científicas. Pero el tiempo es también, y sobre todo, una dimensión de la vivencia cultural y la experiencia histórica.

Reuniendo campos semánticos distantes, el título restituye el carácter matérico y experiencial, cotidiano, incluso plebeyo, de una noción habitualmente espiritualizada y descontextualizada; e ilumina la dimensión histórica, mnémica, y por que no trascendente, de un objeto que frecuentemente se halla recubierto de un sentido peyorativo. Las sandalias del tiempo, las huellas del caminar de la Historia, las abarcas de la memoria, los pies de la memoria y la memoria de los pies... la memoria del camino y del andar. La posibilidad del diálogo entre principios/lógicas diferentes se halla presente entonces, ya desde el título mismo.

La obra transcurre en un *tempo* ritual altamente significativo: el aniversario de la muerte de un difunto conmemorado en la fiesta del “día de los muertos”, una fecha en la que el tiempo lineal cronológico troca por el tiempo celebratorio y de fuerte sentido trascendente.<sup>510</sup> Una fiesta de carácter heterogéneo en la que conviven saberes y prácticas campesinas e indígenas, con elementos de la cultura popular cristiana; donde, creyéndolo “presente en el presente”, la memoria que los deudos ponen a trabajar tiene su eje en el muerto, sus acciones y devenir vital. El recuerdo del fallecido a través de distintas formas expresivas —danza, canto, música, libaciones, compartir comidas— mantiene los lazos filiales y comunitarios, fortalece el sentido del cuidado mutuo y

---

<sup>509</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>510</sup> Según estudiara Cecilia Hopkins para el área andina argentina, el día de los muertos difuntos o día de las almas se celebra a comienzos de noviembre. Se preparan comidas que se ofrecen al muerto: en el cuarto principal de la casa familiar se construye un altar cubierto por una sábana que es donde el difunto se encontrará durante su visita. Allí se ponen todos los alimentos preparados (la comida para el alma). Primero se le da la bienvenida, se ora, se canta y también se come. Las almas se alimentan por medio de las personas que asisten. Así es todo el día y la noche, en la mañana se desarma la estancia del muerto y se traslada al cementerio, donde casi se repite lo que ya se ha hecho donde las casas. En la tarde se despide al difunto con oraciones y continúa la fiesta. Es una celebración de la muerte y el retorno a la vida estrechamente vinculada a la vida agrícola (momento de siembra anual y plantación) y el comienzo de lluvias. Habría de hecho un paralelo entre los huesos secos de los muertos y los campos secos recién sembrados: huesos y semillas reclaman atención, cuyo sentido es ayudar a los vivos con la próxima cosecha en tanto intercesores. Aunque en principio se trata de celebraciones familiares (vínculos de primer orden) es habitual la extensión de participantes (Hopkins, 2008).

vigoriza un régimen de reciprocidad entre muertos y vivos que, por medio del rito y la memoria, se re-unen y reaseguran la continuidad de la Vida. Así, el sistema de reciprocidad —dones y contradones—, de carácter no-capitalista coexiste con formas modernas del intercambio. Al reflexionar sobre la obra y su sentido “festivo-vital” el director sostuvo:

El más allá de la vida es la vida misma a la que la muerte le da fecha y sentido. Toda fiesta verdadera, todo festejo profundo nace de la conciencia de la finitud y de la muerte, no del vacío. La extrema alegría desemboca en el llanto y el llanto que evoca a los muertos deja de ser llanto para transformarse en júbilo (...) La memoria sirve a pesar de las horas y los destinos, para vivir y trabajar con lucidez y alegría. Además, aquellos muertos que sentimos nuestros, y son miles, nos habitan, golpean a nuestra puerta, cotidianamente dialogamos con ellos (Brie, 1996c: 108).

Retomando entonces una fiesta ritual heterogénea, que posee un *tempo* propio dentro del tiempo cronológico del calendario y el ciclo agrícola, y es expresión no sólo de las “memorias familiares” sino de la memoria popular compartida —“la memoria de las abarcas”— la obra se propone intersectar elementos, motivos y referencias propias de la tradición indígena de largo aliento (lengua, danza, costumbres y personajes) y figuras de la historia social boliviana. Incluye también la mina como *topoi* simbólico y locus de muerte prematura: su tragicidad no es ceremonial o seria, sino que retiene un tratamiento fantástico, un registro simbólico denso que conecta con universos cosmogónicos ctónicos, ordenadores de la experiencia cotidiana vivencial. La mina —y las identidades allí producidas— es en sí mismo también un cronotopo heterogéneo:

La identidad cultural que los mineros forjaron fue muy particular y puede ser caracterizada tanto por el tipo de vida en el campamento (*company towns*), regida por relaciones primarias “cara a cara” (emotivas) y con un alto grado de solidaridad de grupo, como por comportamientos industriales modernos típicos de empresas capitalistas avanzadas para ese entonces. Esta identidad también se moldeaba en una cultura de los socavones, en la que se yuxtaponían una visión del mundo propiamente minera, con tradiciones y rituales andinos que reforzaban no solamente una visión radicalizada del mundo, sino también una fuerte identificación colectiva indígena y mestiza. Seguramente, el encuentro de perforadoras inglesas con el “tío” simboliza la fuerza de esta cultura política, que percibía el resto de la sociedad, y sobre todo al Estado, como distantes, atrasados, ajenos y amenazadores (Calderón, 1999: 430-431).

Para pivotar alrededor del tiempo, o sea la memoria, la obra toma prestada la figura del viaje: del campo a la mina, de la mina a la muerte, y a través de la muerte, nuevamente a la Vida por mediación de una fiesta de la memoria, la fiesta del día de los muertos, oportunidad para “viajar” —ritualmente— al encuentro de los familiares difuntos para “llevar y traer” noticias de un mundo y otro. La escena es —justamente— el espacio de ese viaje festivo:

Una obra de teatro que no es realista, debe buscar un modo de actuación acorde con su principio. Una actuación precisa, concreta, pero no realista. Que permita a los espíritus poder vagar en la escena en modo orgánico. Que les permita existir en cuanto tales. En esta obra aparecen muertos, se dialoga con ellos. Cada muerto es una visión, pero es también una persona concreta que sintetiza en su forma de aparecer, de hablar, de hacer, lo que fue en vida, la forma en que vivió y murió (Brie, 1996c: 109).

La obra se divide en cuatro macrosecuencias.<sup>511</sup> En la primera se presenta a la pareja principal y se desata el conflicto dramático, es decir la muerte de Jacinto (escenas 1 y 2); la segunda gira alrededor de los ritos funerarios del protagonista, la celebración del día de los muertos y el encuentro de los amigos Hilaco (quien está vivo) y Jacinto (fallecido) (escenas 3 a 5). La tercera macrosecuencia es la más extensa y abarca el “viaje” que emprendieran juntos los dos varones hacia el país de los muertos, encontrando allí personajes conocidos y anónimos de la historia y la cultura boliviana (escenas 6 a 10). En la cuarta y última secuencia se resuelve el conflicto y se propone una reflexión final en torno de la muerte, la memoria y el olvido (escenas 11 y 12).

Con una concepción escenográfica de tipo frontal, la obra comienza con el espacio vacío al que llegan desde la extra-escena, y en tono festivo, los personajes: tras atravesar la platea de espectadores en procesión musical, bailan, se pelean y persiguen unos a otros en burlonas corridas que recuerdan la mejor tradición de la Comedia del Arte. Hay aquí un primer viaje que conduce a una fiesta desdoblada: la referencial que alude al casamiento de los protagonistas, y la fiesta de la escena, el teatro mismo. Como en la mayoría de las obras de TA y como en toda fiesta popular, la escena uno —“El matrimonio”— contará con música interpretada en vivo y a la vista del público. De carácter dinámico y fundamentalmente visual, apoyada en la performance física y vocal de los actores —propia del actor popular—, la escena tiene como intertexto principal al *slapstick* —que traducido del inglés significa golpe o bufonada—, subgénero de la comedia caracterizado por acciones exageradas y violencia física sin consecuencias: justamente su atractivo está en la farsa y la parodia del dolor físico a través del humor crudo, el chiste verbal, los apartes y la mirada a público, que excede el sentido común, y produce sorpresa y carcajada. En retrospectiva, esta escena no sólo tiene un sentido dramático —al presentar a los personajes de la trama— sino “táctico”: permite cautivar

---

<sup>511</sup> Basamos nuestra reflexión sobre la obra a partir del texto dramático publicado en la *Revista Nuevos Horizontes* Abril 1999, la edición reciente del mismo texto dramático compilada por Marita Foix (2013) y un video facilitado por el grupo de Teatro de los Andes en 2011. El video es un soporte de información de la poiesis acontecida que complementamos con la lectura del texto dramático, rastreando la escena implícita en él (que está sujeta a reglas posibles de teatralidad escénica). La edición reciente del texto dramático es prácticamente idéntica a la divulgada en la revista (sólo hay unas pocas palabras menores que han sido modificadas).

al espectador e introducirlo en una historia que, conforme avance, se volverá cada vez más densa y trágica. Se vale también del intertexto melodramático vía telenovela como modelo de expresión exagerada de los sentimientos de los personajes provocando un efecto hilarante en el público —sobre todo a partir de las intervenciones de Amparo quien ama con vehemencia al padre Elías sin que éste le corresponda (motivo de la pareja imposible propio del melodrama). Estos primeros cuadros recuerdan el humor tosco de Brook<sup>512</sup> y el carnaval bajtiniano.

La primera escena hace coincidente en un mismo plano espacio-temporal dos vertientes culturales: la criolla-española cristiana, por medio de la presencia de la enorme cruz-arado tras la cual llegan en procesión todos los personajes y preside la escena,<sup>513</sup> la figura del padre Elías y el sacramento del matrimonio católico; y la indígena-campesina, dada por la música interpretada, el vestuario, la danza y los objetos, por ejemplo la chuspa —pequeña bolsa donde se lleva tabaco o coca— en la que Hilaco ofrenda a la pareja de recién casados dinero, costumbre muy habitual en los Andes. Distintos pero empalmados, los caracteres de ambas lógicas estarán presentes a lo largo de toda esta primera secuencia: los diálogos interculturales serán posibles por la mediación de la cultura popular que acerca, sin fusionar o sincretizar, ambas series simbólicas. Por ejemplo: el reclinatorio es un poncho tradicional, y el altar un aguayo sostenido por Crispín —quien encarna al “bobo” de la tradición de la comedia del arte, y está enamorado de Epifania—; la ceremonia no responde en forma convencional al sacramento católico así como tampoco está presente el típico sermón sacerdotal moralista sino que, por el contrario, las palabras de Elías tienen un profundo sentido vitalista en las que son apreciables las referencias intertextuales de los poemas de Luís Espinal, tomados como base para los parlamentos.<sup>514</sup> En ese sentido, hay una suerte de “lectura” desviada del sentido hegemónico del rito en clave popular que, sin embargo, no abandona la valoración positiva del matrimonio ni las referencias bíblicas pero tampoco excluye el humor:

**Padre:** No caigan en la tentación de la rutina y la indiferencia. Conserven la imprudencia de la juventud, capaz de ilusión y de amor. Sean fuertes, que sus pies no vayan por caminos torcidos, no edifiquen la casa sobre la arena (...) Este es el yugo, el arado, duro de llevar, pesado, pero que abre la tierra y la germina. Así es la unión entre los hombres, fértil si aceptan su dureza (Brie, 1999c: 47).

---

<sup>512</sup> Ver referencias específicas en el capítulo III.

<sup>513</sup> Cruz ya utilizada en *Colón* configurando un motivo visual idéntico (yugo), pero de distinta significación.

<sup>514</sup> Para las palabras a los novios pronunciadas por el sacerdote Brie utilizó fragmentos de las siguientes oraciones de Luis Espinal: “Egoísmo”, “Juventud” y “Fragilidad”.



Inmediatamente después se desata la risa a partir de un comentario musical: apenas la pareja ha sido casada los actores interpretan la canción popular “¡Gracias a Dios soy soltero, soy soltero!”. En esta primera escena sobresale además uno de los obsequios a los novios: Amparo ofrece a Jacinto una campana como signo de la unión a través del tiempo y la distancia con su esposa, la conexión y atracción de la pareja, la garantía simbólica del llamado y la escucha mutua. Ese pequeño regalo funcionará más adelante justamente, como seña y medio de identificación entre los dos varones y amuleto de protección, con el que Jacinto cuida a su amigo en la tierra de los muertos.

La escena 2 posee un registro distinto, más dramático e inquietante, extracotidiano, incluso casi trascendente y atemporal: tras un apagón de luz, y un cambio de registro sonoro, hace su aparición una figura de fuerte peso simbólico, el “Relator o Muerte” según reza la didascalia, que desde nuestra interpretación, aglutina el sentido del Tiempo ancestral, e incluso puede ser la imagen de la *Pachamama*.<sup>515</sup> Con una iluminación tenue, sus parlamentos se desenvuelven siempre en un registro poético y apelan a la retórica del mito y la fábula:

**Relator o Muerte:** En tiempos antiguos, cuando todo era uno, no había distancia. Por eso nadie viajaba sino dentro de sí. Tampoco había tiempo y nada transcurría. Pero una vez, un rayo cayó sobre una piedra y la partió, y un pedazo rodó cuesta abajo. Sucedió que las piedras se miraron, y se reconocieron. Dijeron: “estamos lejos”, y se pusieron a caminar. Y cuando se encontraron decidieron seguir viajando (Brie, 1999c: 48).

Es esta figura de la Muerte-Tiempo la que pone en primer plano el segundo viaje de la obra, aquel que se desarrolla del campo a la mina:

**Relator o Muerte:** Los hombres buscan lo que la tierra oculta porque reciben poco de lo que ella ofrece bajo el sol, y se rebelan a su miseria. Cavan túneles agradecidos y temerosos, para que la tierra no se enoje y los sepulte con ella (Ídem).<sup>516</sup>

---

<sup>515</sup> Su caracterización desde el sistema de vestuario es muy sugerente: viste una suerte de túnica amplia, muy oscura con bordados de hojas en mangas (muy anchas) y borde inferior. Cual “enagua” el vestido lleva forrado por dentro una buena cantidad de ramas verdes que se pueden apreciar cuando el personaje se levanta la falda para bailar o caminar. Porta un sombrero con flores coloridas y sutil velo, y en su espalda se ven una suerte de alas de ángel, pero de ramas secas. Por otra parte nótese que el resto de los personajes no cuenta con un vestuario elaborado, ni en términos de diseño ni en lo que refiere al registro cromático y de texturas: los colores que predominan son los verdes, azules y negros, y las prendas, muy sencillas, son de uso corriente.

<sup>516</sup> Véase la relación entre el diablo de la mina, el “Tío”, y la *Pachamama*: “(...) en el contexto rural el diablo minero está estrechamente vinculado con los que ejercen su poder sobre la agricultura. En la misma mina de San José el culto al Tío se practica juntamente al de la *Pachamama*, a la que se considera normalmente como divinidad agrícola. Hasta se dice que la *Pachamama* es su esposa” (Harris y Bouysse Cassagne, 1988: 256). Según Olivia Harris y Therese Bouysse Cassagne (1988) la *Pachamama* es “casi el símbolo primordial de la cultura” (269): asume en sí misma el poder fecundador y genésico, y el destructor; relaciona los distintos estratos del mundo a través de la fecundidad, es fuente principal de regeneración de la existencia y transformación.

Con enorme síntesis y condensación temporal, la escena esta dividida en cuatro momentos que señalan la partida de Jacinto a la mina; su regreso en Carnaval —mostrando signos de deterioro físico—; el retorno el segundo año, y su hospitalización; y la muerte del minero. En el primer momento los saludos que el protagonista realiza con cada personaje distan de responder a un realismo dialógico convencional: alternando el registro épico y dramático, da la impresión que los personajes se encuentran en espacios y tiempos distintos desde donde intentan —aún— mantener algún contacto. De hecho, según las didascalias, la calidad de acciones de Jacinto durante esta escena debe responder a la noción de “viajes” por la escena-tiempo-memoria. La única excepción, expresada a través de una proxemia y kinesia diferencial, es la despedida de Epifania, personaje con el que Jacinto se abraza largamente. Con el saludo de Hilaco, se transparentará el eje rector de la pieza: el pedido de continuidad vincular, relación social y reciprocidad más allá de la muerte. Ello señala la confianza que los sujetos de la diégesis mantienen en torno a la posibilidad de intercomunicación entre distintos planos de la realidad: el diurno de la vigilia y el sueño; el de los vivos y el de los muertos; el temporal cronológico y el atemporal ancestral; el tiempo ordinario y el extraordinario; el tiempo del trabajo y el de la fiesta.<sup>517</sup>

Es otra fiesta popular, con sus danzas, costumbres, cantos, y peculiares formas de relación social —el carnaval—, la que se evoca como el marco contextual del primer regreso de Jacinto desde la mina. Ese primer viaje de retorno está señalado no sólo desde el relato épico de Crispín sino por los objetos y el vestuario: la Muerte cambia el sombrero campesino del protagonista por el típico guardatojos minero. Durante toda esta escena, la evanescencia de la vida que se apaga en el protagonista (quien es un representante ejemplar de un colectivo social), estará subrayada con el encendido de un fósforo por cada intercambio breve que mantenga Jacinto con sus vecinos o amigos. El segundo regreso al pueblo se indica a través de un breve diálogo con el padre Elías que da cuenta de la elipsis temporal; y con un sutil cambio en el aspecto físico del protagonista a quien la Muerte “mancha” con carbón todo el rostro. El tercer retorno queda diferido debido a la hospitalización de Jacinto y es una carta la que llega en su lugar. Manifestando el esfuerzo físico por “hacer que llegue su palabra” Jacinto extiende su brazo hasta que logra dar la misiva a su esposa, en las didascalias se lee:

---

<sup>517</sup> Nótese que en varios momentos de la obra la pareja de amigos “oye” y “ve” el sueño de Epifania, quien a su vez sueña con la muerte: la descripción verbal que hace la mujer, coincide con el aspecto de la figura vista al comienzo de la escena 2.

“Epifania abre la carta y comienza a leerla. Mientras lee, se aferra al hombro de Jacinto y viaja el tiempo que dura su lectura (...)” (Brie, 1999c: 48). Ese “viaje” se representa con una caminata —casi una pequeña danza por su sincronía— con dirección diagonal y atravesando toda la escena. Es la Muerte la que advierte en su relato, nuevamente, el paso del tiempo, y comenta la relación maternal con la mina:

**Relator o Muerte:** La mina es una madre que atrapa a sus hijos mientras les da sus joyas. Les come los pulmones, les enferma la piel, los ojos, y a veces cuando está hambrienta, los devora.

**Jacinto:** (...) La mina es extraña. Lo atrae a uno como una mujer. La veneras, la puteas, te pierdes en ella.  
(Brie, 1999c: 49)

El sesgo amoroso que desliza en su parlamento Jacinto y la soledad al interior de la mina que deja planteada su reflexión, tienen un correlato visual en la escena que queda casi por completo oscurecida y “vibra” al sonido de los tambores y redoblantes que semejan la sonoridad cavernosa del trabajo en el socavón: entre el aturdimiento y la inquietud que provocan esos estímulos, el cuadro culmina con la despedida final de los dos amigos con la confirmación de la promesa que Hilaco hiciera, tras lo cual el ennegrecimiento del cuadro señala el fallecimiento del protagonista, subrayada por un *leiv motiv* musical, sin texto, que interpretan todos los actores apoyados por un acordeón.

Seguidamente, en penumbras, irán llegando a la escena velas y otros objetos que caracterizarán el nuevo marco de la acción: nótese que Jacinto reingresa completamente vestido de blanco y lleva en su espalda varias escaleras que el resto de los personajes habrá de ubicar estratégicamente en el espacio. Además del cambio de vestuario, el protagonista presenta dos diferencias respecto del resto de los personajes (y él mismo en la escena anterior): lleva un fardo de viaje que luego extenderá, y una calabaza iluminada, que es el distintivo que caracteriza al difunto.

Se ha visto entonces en esta primera secuencia el pasaje de un clima festivo a otro de luto; de la música popular al silencio; de la luz y la danza, a la oscuridad y la quietud; del orden material cotidiano al inmaterial, trascendente y atemporal. Sin embargo como veremos a continuación, no se trata de valores o dinámicas excluyentes, sino más bien de opuestos complementarios que se necesitan mutuamente. En la mirada andina la muerte es un viaje, un pasaje entre y hacia distintos mundos y planos de

existencia, donde resulta clave no perder conexión y relación social con el mundo de los vivos.<sup>518</sup>

La segunda secuencia se inicia con la escena titulada “Funeral”. Allí el padre Elías, al describir una creencia popular de fuerte vigencia —la “herencia de las ropas del difunto”— y explicar su sentido y propósito, cumple una función análoga a la de la Muerte, aunque a diferencia de ella no lo hace desde un registro poético sino referencial. En la figura del sacerdote se vuelve a evidenciar la existencia heterogénea y simultánea de diferentes lógicas culturales: la fe religiosa católica se solapa con la campesina e indígena, y deja aparecer un universo multiescalar que no se agota en lo visible sino que incluye y necesita de lo invisible. Ese espesor existencial es el que ofrece sentido social a la vida individual de los sujetos:

**Padre:** Si dejas en la tumba los zapatos del muerto él podrá caminar por la tierra que lo vio vivo. Si apoyas un pinkillo, o una quena donde fue enterrado, el viento soplará para que se escuche un huayco. Y si no creen en esto preguntense por qué se sienten solos, si no bailan dentro de ustedes aquellos que amaron, si no cantan en nosotros nuestros muertos (Brie, 1999c: 49).

Elías da cuenta de esta costumbre y mientras lo hace se vale del incienso, como gesto ritual, para subrayar el carácter funerario del momento.<sup>519</sup> Esta escena sirve además casi como llave alquímica del espacio, que poco a poco se irá transformando en un cementerio a partir de la disposición de algunos objetos en escena —mostración del artificio—: se colocarán pequeñas velas, dos valijas con fotos, pequeños altares, y marcos de ventana con cirios. El cementerio opera como espacio abierto, no segmentado por la lógica de funcionamiento racional utilitario. En el marco de un

---

<sup>518</sup> Olivia Harris y Therese Bouysse Cassagne explican:

(...) Aún manteniendo la institución cristiana del cementerio (...) [se] lo ha integrado en otro campo de significación, identificándolo plenamente con un lugar de transición tanto social como geográfica, y que la gran fiesta de los muertos lleva primero a la fusión y la mezcla de miembros de distintas comunidades, y luego a un restablecimiento de linderos e identidades opuestas a través del *tinku*. Tiene algo en común con la *pallqa* de los caminos, como lugar de dilución de los linderos y también de encuentro entre bandos opuestos. (...) Si los muertos desempeñan hasta en la actualidad un papel en la definición del espacio, también lo hacen en la diferenciación del tiempo (...) Mientras que las demás fiestas son propias de una comunidad y no de otra Todosantos y Carnaval tienen un significado universal y marcan el compás de la estación de lluvias (...) bajo forma disfrazada y aunque nadie lo diga directamente, son los mismos muertos que llegaron a la comunidad para Todosantos: en la despedida de Carnaval (tapa kayu) los despedidos son los mismos muertos, que vuelven a su tierra al otro lado del mar (1988: 250, 253).

Las autoras insisten en que la separación dicotómica entre opuestos no se verifica en el mundo andino, que constantemente tiende a su acercamiento —sin por ello diluir la tensión inmanente que los distingue—: es una dinámica de combinación, convivencia, alternancia de pares opuestos.

<sup>519</sup> Nótese la estimulación polisensorial de este momento y los subsiguientes, al incluir la dimensión “olfativa” a partir del incienso y el olor de las velas y candiles que serán colocados en escena.

tiempo “fuerte”, como es la fiesta del día de los muertos, el cementerio funciona casi como un lenguaje en sí, un tipo de comunicación entre seres y lugares heteróclitos con una dominancia de lo ambiguo y polivalente. Lejos de una visión tradicional, cada tumba tiene una escalera en vez de una cruz, justamente “para que los muertos puedan regresar”, e incluso para que los amigos vivos vestidos con sus ropas puedan reunirse con ellos. Si en términos visuales la configuración del espacio alquímico, de transmutación y de reunión, está subrayado por la presencia de las escaleras —objetos articuladores de espacios y dimensiones de existencia distintos en la iconografía e iconología andina— y de ponchos —cuyas aberturas permiten “oír” la voz de los muertos que se hallan en el mundo “de abajo”—, los rumores nocturnos —emitidos desde la extra-escena por los actores— crean la atmósfera sonora propicia para las futuras apariciones.<sup>520</sup>

La siguiente es la escena que desarrolla *in extenso* la ocasión festiva que hace posible el diálogo intercultural y social —“Día de los muertos”—. Tanto la fiesta como el cementerio (lugar celebrativo), son manifestaciones de lo heterogéneo por excelencia: allí coexisten distintas tradiciones sagradas y diferentes tiempos históricos con sus peculiaridades y tensiones. De ahí la simultaneidad del dramaturgo Raúl Salmón (S. XX) con Francisco Pizarro (S. XVI); el jefe paramilitar “Mosca” Monroy (década de 1980) y Guaman Poma de Ayala (S. XVII): justamente todas estas figuras, y los paradigmas culturales que encarnan, son vistos como elementos constituyentes de la misma y compleja configuración cultural e identitaria boliviana, aun en el rechazo que puede provocar en los personajes, por ejemplo, la lógica represiva, racista y violenta que representa Monroy. Así, a través de las ranuras de los ponchos, que los actores han abierto muy cerca de cada escalera-tumba, los “vivos” hablan con los “Muertos”<sup>521</sup>: la fiesta es la oportunidad para “llevar y traer” noticias de un mundo a otro, incluso podemos pensar de una cultura a otra, mantener los lazos de filiación y reconocimiento social. Esta escena descomprime la tensión dramática de tipo trágico que se había instalado previamente, para darle lugar nuevamente al humor, ya no tanto expresado en términos físicos como sí verbales. Cinco son los muertos “que hablan” con y a través de los vivos: Raúl Salmón, Francisco Pizarro, un borracho anónimo, Mosca Monroy y Huaman Poma de Ayala. Los personajes se irán relevando para comunicar las identidades, derrotero y deseos de cada difunto: el conjunto de estos relatos muestra un

---

<sup>520</sup> Ese “clima” sensorial ha de mantenerse durante el resto de la obra.

<sup>521</sup> Una vez finalizado el “diálogo” cada personaje portavoz cierra el poncho.

tapiz heterocrónico y heterotópico, intercultural, que tendrá un desarrollo y análisis más extendido en la secuencia siguiente.

En clara referencia paródica y metatextual, el primer muerto oído es Raúl Salmón, dramaturgo muy conocido de mediados del siglo XX cuyas obras costumbristas y muy populares continúan poniéndose en escena en la actualidad. Representa una tradición teatral encerrada en fórmulas previsibles de humor fácil y chabacano, pero además es una metáfora de cierta postura política e ideológica frecuente en determinados grupos sociales en relación a los sectores populares e indígenas, a medio camino entre el paternalismo y el asco. Por eso “en su boca”, resuenan las palabras del conservadurismo boliviano más rancio que se resistió al trabajo de Brie durante sus primeros años en el país y que el público conocía bien:

**Epifania:** ¿Cómo? ¿Qué no le fastidien más con los argentinos? Que lo último que faltaba es que se vengan a Bolivia a corromper a los jóvenes con la excusa de hacer teatro (Brie, 1999: 50).

Por su parte, Amparo —la novia imposible del sacerdote y encarnación de la frustración sexual—, es interpelada por un muerto bastante impopular en los Andes, visto aquí en clave paródica como un vicioso libertino: el conquistador Francisco Pizarro. Por su parte Hilaco conversará con Fernando “Mosca” Monroy, conocido militante de ultraderecha miembro de la FSB (Falange Socialista Boliviana), jefe paramilitar paceño y agente provocador a sueldo durante el golpe de Estado de García Meza, colaborador estrecho de Luís Arce Gómez en sus fechorías asesinas y narcotraficantes.<sup>522</sup> Murió asesinado en Santa Cruz en junio de 1982, y es el único al que se ridiculiza y repudia con contundencia:

**Hilaco:** (...) aquí me dicen que se joda usted, y que los gusanos le revienten el pote. No oigo capitán, ¿se le llenó la boca de tierra? Coma tierra, capitán, hasta el fin de los tiempos (*todos patean tierra sobre el poncho*) (Brie, 1999c: 50).

El último muerto público evocado es Felipe Guaman Poma de Ayala, el cronista indígena letrado cuya “Nueva Crónica y buen gobierno” (1600-1615) constituye uno de los contrarelatos más completos y críticos, de la historia colonial. Si bien el texto es la expresión de un descendiente noble, es primordial allí el lugar que ocupan la denuncia sobre abusos de autoridad y corrupción español (sacerdotes, soldados y funcionarios), subrayando la indefensión indígena. En la obra es justamente el padre Elías quien

---

<sup>522</sup> Nótese que en la siguiente macrosecuencia, Hilaco será poseído por el indio Tomás Katari: en la flagelación de su cuerpo cautivo resuenan la de otros tantos luchadores sociales torturados por los represores de turno, entre ellos, Monroy.

repone “lo dicho” por Guaman Poma — cuyo texto sirvió de base para la elaboración de los parlamentos—. Tanto ayer como hoy las voces de la denuncia social parecen caer en balde:

**Padre** (*al poncho*): ¿A quién debo referir? Felipe Tercero se murió, ahora en España hay un rey que se llama Juan Carlos. Pero no se interesa de estas cosas. Parece que juega al golf. Sí igual que entonces (...) (Brie, 1999c: 51).

Estos pequeños encuentros parciales sirven como preparación dramática y semántica, respecto de la reunión central entre vivos y muertos, encarnada por los amigos Jacinto e Hilaco, concretada en la escena siguiente:

**Hilaco**: Jacinto ¿me oyes? Es el día de los santos. Estoy yendo a buscarte. Ya pasó un año. Tengo tus ropas, tu campana. Jacinto ¿me estás esperando? Ya llego hermano mío, ya estoy llegando.

**Espifania**: (...) Jacinto dale noticias a Hilaco. Qué necesitas, si estás conforme (...)

**Amparo**: Reconocerás a Hilaco por la campana, Jacinto. Escucha bien. Aquí hemos brindado por tu alma.<sup>523</sup>

(Brie, 1999c: 51)

La escena que cierra esta segunda secuencia dramática dominada por el tema de los ritos funerarios y de pasaje, y la construcción de una memoria entre los vivos y los ausentes, pone el énfasis expresivo e informativo en el plano visual y proxémico. Mientras suena una simple y bella melodía en guitarra, en sintonía con la dinámica de convivencia simultánea de opuestos complementarios, ambos amigos interactúan no sólo desde el plano verbal sino a partir del diálogo corporal y cromático, en un juego de tensión semántica y espacial (direcciones opuestas). Lentas caminatas que semejan largos recorridos por distancias extensas, quedan “marcadas” en los ponchos blanco y negro —que las mujeres ya habían dispuesto longitudinalmente, tendidos uno a continuación del otro a la manera de pequeñas alfombras-sendero por delante de la escalera central que pertenece a la tumba de Jacinto—: huellas negras sobre el primero que portará Hilaco, huellas blancas sobre el segundo que portará Jacinto.<sup>524</sup> Al final de la escena, cada poncho-memoria de los pies, el Tiempo y la historia, vestirá e identificará a cada amigo: cada poncho es un macrorelato de historias, un entramado de vivos y muertos tejido por el paso de las abarcas, que trazan recorridos personales, vinculares y sociales, un relato de memorias que hace posible la convivencia conflictiva

---

<sup>523</sup> Nótese que, por su parte, el cura rogará a Jacinto que pregunte por su madre italiana, fallecida hace 20 años insistiéndole que le cuente de su paradero: en el sacerdote se cruzan, como venimos argumentando, creencias y saberes diferentes en relación a lo religioso y trascendente.

<sup>524</sup> Advuértase que las abarcas que usa Jacinto (blancas) y las que usa Hilaco (negras), estarán presentes casi toda la obra en escena: antes de “internarse” a caminar en los ponchos ambos personajes se las quitarán, y no volverán a colocárselas hasta el final, y de hecho sólo Hilaco lo hará efectivamente, para “volver” a la vida.

de lo múltiple de la cultura boliviana y la exploración de su identidad: las problemáticas de lo intercultural. Los parlamentos breves, y el diálogo refractario soportan discursivamente la oposición complementaria de elementos:

**Hilaco:** ¿Estás muerto Jacinto?

**Jacinto:** ¿Estas vivo Hilaco?

(...)

**Jacinto:** (...) Yo les llamaba, pero ustedes no me oían.

**Hilaco:** No estábamos distraídos, es que estábamos vivos.

(...)

**Hilaco:** ¿Hay comida?

**Jacinto:** No (...) nunca tengo hambre

(Brie, 1999c: 51)<sup>525</sup>

Seguidamente Jacinto invita a su amigo a viajar por el mundo de los muertos: en cada difunto, en cada relato y memoria presentificada hay una puerta a la historia cultural de Bolivia, una “estación” en el viaje al interior de la heterogeneidad intercultural que constituye su identidad, una metáfora; y también una persona, un semblante concreto que responde a “muchos rostros”, aún cuando se trate de tipos sociales fácilmente reconocibles.

Con la escena 6 —“El soldado muerto”—, comienza la tercera secuencia, que concentra los diferentes encuentros que la pareja de amigos tiene con gajos de la historia social del país, alternando personajes conocidos y anónimos: puertos, pasajes o cifras de una excursión por la historia que, como la memoria, no necesariamente responde a un previsible orden lineal cronológico.

La muerte, la violencia y el vejamen de la vida a través de épocas diferentes es el primer tópico de la secuencia tratado a partir de la figura del soldado raso que ya “en el Pacífico, en el Acre, en el Chaco, en Siglo Veinte”<sup>526</sup> fue pieza de descarte en la maquinaria del poder mal llamada “Patria”: “El soldado viaja entre los muertos helado y quemado al mismo tiempo, por su botín de guerra: dinero, recuerdos de sus víctimas y la sensación de haber cumplido con un destino que no buscó y que le fue impuesto” (Brie, 1999c: 60). Herido y sucio, con este personaje se problematiza tanto la violencia —como ese sustrato invisible y constituyente del orden establecido y de los relatos normalizados de la historia—, como el olvido —no solo de esa violencia sino de quienes la han ejercido y permanecen en el anonimato servil a un orden que tras la fachada de

---

<sup>525</sup> Ver similitudes rítmico-poéticas con los parlamentos entre Marcelo y Cristina en el análisis de obra de “Otra vez Marcelo” en el capítulo IV.

<sup>526</sup> Se refiere respectivamente a: la guerra contra Chile (1879-1883); la guerra contra Brasil (1899-1903); la guerra contra Paraguay (1932-1935) y las diferentes operaciones represivas antiobreras y antimineras desplegadas en campamentos estratégicos y ampliamente movilizadas como Siglo XX. Ver análisis de caso *El coraje del pueblo* en el capítulo IV.



paz esconde el horror—. Justamente, mientras refiere su relato a público en primera persona con breves diálogos e intervenciones de los otros personajes, el soldado porta durante toda la escena una espada manchada con sangre (la fuerza) que atraviesa una carta (la política). Contrapunto visual entre una imagen verbal violenta y una performance física en quietud, el soldado explica:

**Soldado:** Al final de la batalla rematábamos a los moribundos (...) Todos se llenan la boca con la palabra patria. ¿De qué patria hablan? (...) Luego hubo paz (...) Paz sobre mis manos, sucias de bosta y sangre (...) Firmaron tratados, compromisos, acuerdos, papeles. Eso obtuvieron: rollos de papel a cambio de los montes, barcos de papel a cambio del mar. Estamos en paz... (Brie, 1999c: 52).

Debe notarse que el soldado es la única figura que lleva “sobre su espalda”, cual mochila, un pequeño altar de madera con estantes donde hay velas y fotografías, muy parecido a otros que están al fondo de la escena-cementerio, lo que podría interpretarse como aquellos muertos con los que carga la conciencia del personaje, o ese “botín de guerra” que son los recuerdos de sus víctimas a los que hiciera referencia Brie.<sup>527</sup> Hacia el final de su intervención, mientras Hilaco y Jacinto desde los márgenes de la escena hablan de la “paz”, el personaje rompe su quietud esgrimiendo su espada y asestando golpes al aire, como perseguido por los fantasmas. Todo este cuadro tiene una sonoridad muy peculiar, casi de batalla ritual antigua, dada por la música de gaita (tocada en vivo, fuera de escena), que se irá fundiendo con la voz de Epifania, quien entona una canción popular en alusión al matrimonio. Es su voz la que establece la transición entre esta escena y la siguiente: desde el universo onírico, Epifania fantasea con Jacinto y lo convoca, lo espera. Primero fuera de escena y luego atravesándola de un extremo al otro, vestida de novia y arrastrando el arado-cruz regalado por el padre Elías, la mujer es contemplada por su esposo e Hilaco: así la muerte y el sueño se representan como instancias porosas de conexión entre mundos, ámbitos liminales.<sup>528</sup>

El siguiente encuentro se desarrolla entre los amigos y la figura de Ismael Sotomayor para cuya composición fue central la imagen que de él diera el literato paceño Jaime Sáenz en *Vidas y muertes* y que Brie recuperó textualmente para construir esta escena, para la que tomó incluso el apodo que el poeta diera a su amigo —Juan Joselillo—: “Ismael Sotomayor vaga entre los muertos buscando lo que hasta el final

---

<sup>527</sup> Remitimos al análisis de obra de *El coraje del pueblo, Revolución, Yawar...*, y *La Nación clandestina* para revisar otras construcciones dramáticas de la figura del “soldado”.

<sup>528</sup> Josef Estermann ha recalcado que: “La importancia de los sueños en los Andes tiene que ver con la presencia simbólica del universo en y a través del ser humano; por eso, los sueños normalmente tienen una connotación meta-individual y hasta meta-temporal, más cercana a la tradición bíblica que al psicoanálisis. La historia reflejada en los sueños es la historia colectiva y trans-individual; los sueños revelan algo sobre el destino de la colectividad (y no tanto del individuo)” (2006: 235).

buscó entre los vivos: su derecho a investigar, a estudiar las costumbres de su pueblo” (Brie, 1999c: 60). En su figura la obra problematiza el “lugar” de los intelectuales en Bolivia, la enorme dificultad de artistas, historiadores e investigadores de vivir con dignidad sirviendo al país, el desmerecimiento de los poderosos a la cultura popular y la belleza. Justamente, Brie toma de Sáenz la oportuna alegoría del cuarto donde vivía Sotomayor: un cubículo alquilado y modesto, empequeñecido por el dueño de la pensión que buscaba rentabilizar el espacio reduciendo las dimensiones de la habitación para confeccionar más cuartos. Ahí reverbera la presencia de los poderes de turno angostando, gobierno a gobierno, la injerencia de la cultura en la vida nacional, disminuyendo el apoyo económico a la investigación en pos del negocio.

**Juan Joselillo:** El destino de un intelectual en este país, señores, es denigrarse o irse. He muerto de hambre y soledad señores, no podía ser de otra manera (Brie, 1999c: 53).<sup>529</sup>

Justamente, será del signo físico mas claro que delata su obsesión por el estudio —la joroba—, de donde brote un delgado hilo de hojas secas y empolvadas que expresen la constitución matérica de su saber y la pasión de su vocación.

El cuadro 8 —“Tomás Katari”— pone en escena una visita-posesión: a través de Hilaco se hace presente Tomás Katari. Este líder quechua del siglo XVIII fue elegido por más de 300 comunidades potosinas como referente para entrevistarse en Buenos Aires con el virrey español del que dependía la Audiencia de Charcas, con el propósito de denunciar la corrupción, maltrato a indígenas y robo a la Corona por parte de funcionarios españoles. Katari viajó a pie junto a Tomás Achu rumbo a la cabecera del Virreinato en una antológica caminata: lo hizo de ese modo porque a los indígenas les estaba prohibido montar a caballo so pena de castigo público. La escena cuenta con una interesante diversidad lingüística al introducir pasajes en quechua y alternarlos con el español: justamente Tomás Katari se hace presente al enajenar, “entrar en la huella” o introducirse en un hermano de raza: “Su espíritu lo posee a través de su epopeya que consistió en una gigantesca caminata de Macha a Buenos Aires y en su regreso con títulos para poder ejercer justicia. Por eso le duelen los pies, y el aire que le falta es el de hoy, donde en forma más velada siguen perseverando la usurpación y la injusticia” (Brie, 1999c: 60). En este caso la imagen de las abarcas, los pasos, las huellas, el camino del pueblo boliviano adquiere un sentido literalmente épico, heroico. Repetidas

---

<sup>529</sup> Resulta interesante subrayar el contrapunto visual y semántico entre una imagen verbal de Sotomayor que lo describe empequeñecido y “muerto de hambre” debilitado, y la performance física que lo expone vital y festivo danzando en buena parte de su escena, sobre todo al mencionar la muerte de su esposa y bailar una cueca.

veces, el líder le dice a su compañero Tomás que le duelen los pies, donde justamente se cifra no solo la referencia objetiva e histórica de la marcha, sino la frustración recurrente frente al robo, la mentira y la deslealtad española y criolla. La performance física es en este caso febril y convulsa, alterna un ritmo acelerado en el pronunciamiento de los parlamentos y otro pausado: expresa denotativamente la posesión de un espíritu Otro, la convergencia de tiempos distintos en un mismo espacio corporal; y connota la agitación y el sobresalto que significa la búsqueda de un orden justo, y la violencia ejercida contra ese cuerpo por parte del poder hegemónico:

**Hilaco:** El Virrey va a escuchar. Tenemos derecho a hablar. Roba el corregidor, roba el cura, el minero. Verás Tomás, volverá el día en que desaparezcan de nuestra tierra el robo, el hambre y la mentira. (...) No es venganza Tomás, es justicia. Siglos de injusticia están entre mis manos (...) Aquí estoy, caído en una quebrada con un agujero en el pecho (...) No lloren por mí. En ustedes vivo (...) Con los grillos puestos me enterraron Tomás (...) Yo soy Tomás Katari, y me duelen mis grillos, y me duelen las piernas de tanto caminar (...) (Brie 1999: 54).

Este cuadro culmina tras la narración del asesinato de Katari, momento en el que el líder abandona el cuerpo de Hilaco mientras éste es abrazado por su amigo muerto: ambos cantan la melodía que, como *leiv motiv*, acompañó la muerte de Jacinto. La siguiente escena —“Las reinas muertas”— vuelve a un registro cómico caricaturesco estableciendo un contrapunto dramático y poético con la escena anterior, un cambio “brusco”, intencionado de “temperatura” escénica propio de la estética de TA. Se trata en este caso de la aparición de dos jovencitas contemporáneas, reinas de la belleza que encarnan la superficialidad y los prejuicios raciales: “falsas ñustas”, que renguean porque les falta un zapato y son expresión del mal gusto y el *kitsch*, que también conforman la cultura y la identidad en sus cruces interculturales:

**Rita:** En la facultad me eligieron *Miss* Patología. Yo estudio medicina, ¿sabe? Hay tanta gente para curar. Y ahora fui reina en el concurso de belleza organizado por la F.C.B.

**Raquel:** Federación de Carniceros de Bolivia

**Rita:** *Miss* Parilla. Voy a aparecer en los almanaques de las carnicerías. En traje de baño plateado sentada en una res muerta.

(Brie, 1999c: 55)

La última escena de la tercera secuencia tiene por protagonista al padre Luís Espinal, reconocido militante de DD.HH., docente, crítico e investigador de cine.<sup>530</sup> “Espinal tiene los dolores de su suplicio, la rabia de sus arengas y la dulzura y sencillez de su inmaculada visión del arte y de la juventud” (Brie, 1999c: 60). Para realizarla TA utilizó como base intertextual las críticas cinematográficas y sobre todo el libro *Oraciones a quemarropa* que Espinal escribiera a los 33 años a poco de finalizar sus

---

<sup>530</sup> Para más referencias ver capítulo I.

estudios de periodismo y medios de comunicación “cuando sentía en sus venas toda la pujanza de una existencia llena de vida e ideales, y cuando también la Iglesia vivía la euforia del Vaticano II (...) [Espinal] siente un profundo respeto ante el misterio de la persona humana y una infinita ternura ante el dolor, el sufrimiento de los pobres y la soledad. Desea no ser prudente con la prudencia diplomática del mundo (...)” (Codina, 1993: 5-6).<sup>531</sup>

Mientras vuelve a sonar la suave melodía en guitarra que se oyó cuando el encuentro entre ambos amigos, Espinal aparece en escena casi desnudo, vendado y maniatado: según refiere Jacinto, ello se debe a causa de los juegos infantiles de los niños muertos, por eso cada día deben volverlo a desatar y vestir.<sup>532</sup> Sin embargo el tono de su aparición, la mención de su secuestro y desaparición, colisionan con cualquier clase de referencia lúdica, y desplazan el sentido hacia un registro puramente trágico, aunque matizado por la forma poética de los parlamentos de Espinal. Mientras es vestido por Hilaco —con la polera clara y el traje simple con el que frecuentemente se lo veía y aparece en numerosas fotografías—, el sacerdote desarrolla una larga reflexión cuyos núcleos centrales son: la belleza y la política. Su entramado inextricable habla justamente de la unidad y la coherencia de un hombre de vocación humanitaria que aglutinaba la práctica social y la cultural, y en el que se ve un modelo de compromiso y ética responsable:

**Espinal:** Yo no morí para el silencio, porque fui cargado con la palabra (...) Quien no tiene la valentía de hablar a favor del hombre tampoco tiene el derecho de hablar de Dios (...) He visto las calles de Bolivia ensangrentadas, la morgue llena de cadáveres ¿Para qué recordar a los muertos? La memoria es parte de la conciencia de su vitalidad. Pero no quiero recordar para la venganza. La venganza es una pasión inútil. Yo estuve aquí, con los pies en el suelo, en el lugar crítico, donde faltaba la luz y el esclarecimiento, con el dedo en la herida. Hay un límite imperceptible entre la prudencia y la cobardía. No quiero la prudencia que conduce a la omisión. Mi tarea fue aquí, al lado de ustedes, para escuchar su voz y propagarla (...) (Brie, 1999c: 56).

Como hemos visto en los análisis de caso de “La Ilíada” y en “Otra vez Marcelo”, el cuerpo del personaje manifiesta/ da a ver en escena los efectos de la violencia retroactivamente: así Espinal va interrumpiendo espasmódicamente el discurso verbal, estremeciéndose en forma diferida por los golpes y la agresión. En este

---

<sup>531</sup> Para el monólogo de Espinal, Brie utilizó fragmentos de las siguientes oraciones del propio Espinal: “Adelante”, “Música moderna”, “Veraneo”, “Prudencia”, “Soledad”, “Intimidad”, “Misterio de la persona” y “Sinceridad”. Algunas de las oraciones del libro fueron parte de los cierres diarios de la radio FIDES en la que trabajó el sacerdote.

<sup>532</sup> La diégesis opera allí como insistente reparación y respuesta al daño sufrido: en la ficción es posible el cuidado del cuerpo que en la Historia recibió el suplicio y el vejamen. Ese “todos los días hay volverlo a desatar y vestir”, esa recurrencia de dar dignidad al cuerpo, constituye un gesto simbólico de impugnación a un orden violento que quiso convertir a Espinal en mero resto, o cadáver.

caso se suma la presencia de un objeto altamente significativo: balas de arma de fuego, puesto que, precisamente, su cuerpo fue brutalmente torturado y baleado (presentó 17 impactos). De sus bolsillos el personaje irá sacando proyectiles que depositará en distintos lugares del espacio escénico, hasta que en cierto momento caigan en cantidad de su saco y provoquen un estrepitoso sonido, que refiere inmediatamente la balacera que el sacerdote recibiera y que contrasta agudamente con la suavidad poética de su monólogo:

**Espinal:** Mi vida es éxodo. Amar profundamente pero siempre en marcha (...) (Ídem).

La escena 11 —“La desesperación”— da comienzo a la última secuencia de la obra: “Un día mientras construíamos el final de Las abarcas... María Teresa Dal Pero me pregunta: ¿y si el muerto se desesperara? Entonces me pregunté el por qué. Y me dije: porque quiere estar vivo” (Brie, 2002: 27). Devolviendo esa pregunta a los actores, éstos respondieron con dos imágenes que Brie combinó especialmente para esta escena: por un lado la Muerte que arrastra a Jacinto como si fuera un caballo,<sup>533</sup> y la del muerto cubierto de yeso que queriendo alcanzar a su mujer y tocarla, se descompone y van cayendo pedazos de sí, significando la inexorabilidad de la muerte y el paso del tiempo.<sup>534</sup> Este cuadro constituye asimismo el epílogo del viaje por el mundo de los muertos realizado por Hilaco (quien vuelve a calzarse con sus abarcas):

**Hilaco:** (...) Debo regresar, fue bello contemplar donde no estamos. Hice mi viaje aferrado a un ausente, a ti Jacinto. Por ti, ahora regreso a la vida (Brie 1999: 56).

La escena plantea un registro casi exclusivamente poético en lo que refiere al discurso verbal, y fuertemente metafórico en términos visuales: a las imágenes mencionadas debe añadirse el contraste sonoro y cromático entre la fina voz de la Muerte quien interpreta un viejo canto tradicional envuelta en un vestido oscuro; y el paso arrastrado, pesado de Jacinto completamente de blanco que al caminar va desprendiendo fragmentos de yeso de su traje cuyo sonido al romper contra el suelo es grave y tosco. Significa tensión impotente por no llegar a tocar al ser amado —Epifania canta toda la escena la canción que recuerda su boda “Hoy festejamos casamiento...”—, y también es imagen de la descomposición física y la transmutación en otra materia dentro del mismo orden cosmológico:

**Relator o Muerte:** El dundú es un árbol, y cuando se lo corta nunca deja brotar su savia (...) Tu pensamiento, tu corazón, se van a recordar, como el viento, así, como sopladitos por

---

<sup>533</sup> Hemos analizado una imagen similar para el caso de “Colón”, y en el comienzo de esta misma obra

<sup>534</sup> Según recordara Brie en entrevista personal con la autora esa imagen fue creada por el actor Gonzalo Callejas.

el viento (...) Y tu corazón empezará a recordar, y será como el viento. Y te habrás envuelto como la hoja seca en la tela de araña (Brie, 1999c: 57).

La última escena —“El predicador en la tierra de los muertos—, vuelve a cortar el clima dramático en clave paródica: así aparece un evangelista —vivo— a partir del cual la obra reflexiona sobre la mercantilización de la fe, la banalización de las creencias religiosas en formas “comestibles”, la comercialización de experiencias de lo trascendente. Una escena “excesiva”, con permanentes, acumulativos y redundantes estímulos sonoros y visuales (el pastor no cesa de moverse); donde conviven y se tensan la iluminación expresiva de las pequeñas candelas dispuestas en distintos lugares del espacio, y el letrero eléctrico intermitente y a colores que trae el predicador; la música comercial (tipo jingle) que viene del gramófono portátil del pastor y el silencio de los amigos; un discurso moralista-catastrófico y trivial y la botella de “Coca-Cola” como signo de la estridencia evanescente y evasiva, y el gesto acompasado de los personajes que prácticamente no se mueven.

Finalmente, la Muerte acerca a Jacinto una escoba igualmente cubierta con yeso—que se descompone, como él, al utilizarla— y el muerto se dispone a “borrar” sus huellas y las de su amigo: es el signo de aceptación de la imposibilidad de retorno y la confirmación de su permanencia en la memoria de los vivos:

**Hilaco:** Los muertos no sufren, Epifania, sino dentro de los vivos (...)  
(...)

**Jacinto:** (...) Mientras haya memoria, yo seguiré existiendo. Hasta la última sílaba, hasta el último aliento, hasta la última nota (Brie, 1999c: 59).

El espacio queda vacío tras la salida de Jacinto, pero poco después comienzan a llegar los tonos de una canción desde la extra-escena. Entonces hacen su aparición todos los personajes convertidos en una banda: una nueva imagen de la cultura popular como lugar de mediación y de experiencia de la multiplicidad heteróclita de elementos que conforman la Historia y la identidad de Bolivia. Distintos y semejantes, el comienzo y el final se empalman con un movimiento escénico inverso: los actores tocan música, abandonan el escenario y salen tal como han entrado, en caravana peregrina.<sup>535</sup>

“¿Quiénes levantan las piedras que luego son techos de historias disímiles?/  
¿Quiénes construyen calzadas que enlazan las islas y los continentes?/  
¿Quiénes armaron las aves que nos posan en mundos distantes?/  
¿Quién vertebró los sonidos que

---

<sup>535</sup> Nótese que la escena ha quedado iluminada de un modo focal y puntual, de manera tal que subraya las fotografías presentes en las valijas-altares al fondo del espacio, y sobre todo las abarcas y la escalera de la tumba de Jacinto.

preñan mis manos?/ ¿Cuánta faena invisible hace sol?”, canta el trovador y poeta cubano Silvio Rodríguez. TA parece perseguir esas preguntas en la obra “Las abarcas del tiempo”, rastreando lugares, acciones, personalidades, referentes, expresiones constitutivas de una cultura y una identidad heterogénea e intercultural: allí conviven lo criollo, lo español, lo indígena y lo cholo; lo profundamente local y lo extranjero; lo arcaico, el pasado y el presente; conviven el campo, el pueblo y la ciudad; lo masculino y lo femenino; lo “culto”, lo popular, lo folklórico y lo *kitsch*; los referentes de la Historia y los héroes anónimos. Cada encuentro con un difunto es expresión de lo individual y también lo colectivo, y es el rostro de una (auto)crítica: a la violencia (a través del soldado); al desprecio por el conocimiento y la cultura (a través de “Joselillo”); a la historia hegemónica (a través de Katari); a la banalidad (a través de las “falsas ñustas”), a la injusticia y la impunidad (a través de Espinal), al populismo (a través del predicador). Con un “poncho discursivo” igualmente heterogéneo, entretejido con diversas textualidades y registros —documental, poético, histórico, literario, mítico, cómico, musical, de oración religiosa—, la obra hace posible una experiencia estética en la que la belleza de la escena es motor de comprensión cultural, y no mero contacto; bastión de preguntas nuevas, y no repeticiones anodinas.

### 3.3. De la migrancia, o una forma de asumir la heterogeneidad

El último de los ejes desde donde proponemos observar el trabajo de los colectivos es la migrancia, en tanto tópico privilegiado para la representación de la identidad cultural boliviana. Cornejo Polar ofrece respecto del sujeto migrante una sagaz clave de lectura:

(...) mientras que el mestizo trataría de articular su doble ancestro en una coherencia inestable y precaria, el migrante, en cambio (...) se instalaría en dos mundos en cierta manera antagónicos por sus valencias: el ayer y el allá, de un lado, y el hoy y el aquí, de otro, aunque ambas posiciones estén inevitablemente teñidas la una por la otra en permanente pero cambiante fluctuación. De esta suerte, el migrante habla desde dos o más *locus* y —más comprometedoramente aún— duplica (o multiplica) la índole misma de su condición de sujeto (2003: 175).<sup>536</sup>

Procesual y descentrado, el sujeto migrante no sólo duplica o más el lugar desde donde habla/hace, sino que, contrapuntual y como mínimo bifocal, ensambla —no fusiona— en una tensa simultaneidad las memorias dentro de las que inscribe su experiencia, asumiendo un dialogismo polifónico sin síntesis superadora. En nuestros casos de estudio la figura del migrante y su viaje configuran la metáfora más acabada y potente para pensar la radical heterogeneidad constitutiva de la identidad boliviana: es, en el extremo, la “alteración” misma de cierto “estado” de la heterogeneidad (Bueno, 2004). El movimiento físico, mental y mnémico propio del viaje migrante, pone en situación de discurso, deja ver (de-vela) la combinación disonante y desestabilizadora del sujeto: configurado por un juego de posiciones y relaciones mudables, liminales, intersticiales el migrante es un modo de ser-estar heterotópico y heterocrónico, con “distante cercanía”: “Así, el discurso del migrante yuxtapone lenguas y sociolectos diversos en una dinámica centrífuga, expansiva, que dispersa el lenguaje, contaminándolo con tiempos y espacios otros, con experiencias otras que lo atraviesan en múltiples direcciones, mientras reivindica la múltiple vigencia del *aquí-ahora* y del *entonces-allá* (...)” (Trigo, 2000: 278).<sup>537</sup>

Pensar la heterogeneidad identitaria desde el sujeto migrante, implica valerse de tres nociones complementarias: viaje, frontera y territorio.

---

<sup>536</sup> Recuperando las aportaciones de Cornejo Polar, Raúl Bueno (2004) advierte que el migrante es un sujeto heterogéneo no sólo a nivel lingüístico sino performático, proponiendo atender a una mirada de signos no verbales con fuerza narrativa (gestos, ritualidad, costumbres, formas del vestir, etc.).

<sup>537</sup> Como advertencia frente a la despolitización “celebratoria” de la problemática migrante, con aguda lucidez Cornejo Polar previene: “Es importante evitar, entonces, la perspectiva que hace del migrante un subalterno sin remedio, siempre frustrado, repelido y humillado, inmerso en un mundo hostil que no comprende ni lo comprende (...) pero igualmente, es importante no caer en estereotipos puramente celebratorios (...) triunfo y nostalgia no son términos contradictorios en el discurso migrante” (Cornejo Polar, 1996: 840).



La primera refiere por un lado al desplazamiento físico, simbólico y/o mnémico (espacial/temporal; concreto/virtual), con sus trayectorias y formas de locomoción/recuerdo: un ex-tenderse para volver a asentarse (Grammático, 1992; Colombi, 2002). Y por otro, el viaje implica interacción: relación de sentido (y poder) que el viajero configura entre el orden cultural (o tiempo) que visita y su propio orden cultural (o tiempo) que le sirve como punto de referencia desde el cuál orientarse, comprender y significar.<sup>538</sup> El desplazamiento y la interacción modifican, transforman la perspectiva inicial de la mirada, la posición de enunciación del sujeto, amplifican la representación cronotópica que traía sobre el mundo conocido, habilitando la posibilidad de imaginar y *hablar* nuevos órdenes. Así en el viaje, espacio y tiempo interactúan mediante la comparación —diferencia y semejanza—, territorializando la memoria y desplegando recuerdos y olvidos en el espacio.

Por eso resulta más importante el movimiento, el itinerario de un lugar a otro que el asentamiento temporario en cierto espacio puntual, lo que sin embargo no equivale al vagabundeo, puesto que en un viaje existe un sentido, una orientación, una dirección hacia la que se tiende. A veces el viaje es circular, otras cíclico, o estacional e implica llegar no para instalarse, sino para quedarse y volver a partir. Incluso en el arraigo no siempre hay re-conocimiento: se da también cierta dosis de ajenidad y pérdida irreparable (no coincidencia de paisajes, la alteridad incluso de sí mismo). En algunos de nuestros casos de estudio el viaje migrante está además ritualizado, es una suerte de peregrinaje, progresión sagrada, y no un simple traslado; expresa una dimensión física y también existencial.

El migrante viaja atravesando fronteras, o mejor aún, sobre sus filos, con el riesgo que ello implica (admisiones y exclusiones). Según Alejandro Grimson: “Las fronteras no sólo son construcciones, también son múltiples y cambiantes. Por un lado, la gente se desplaza y trastoca los significados autonomizados, los vínculos entre cultura, identificación y territorio. Por otro lado, los textos, las músicas y los objetos viajan aunque las personas y los grupos permanezcan inmóviles, cuestionando por otra vía aquella supuesta imbricación” (Grimson, 2011: 130). De carácter histórico, material y simbólico “el acto de pasar” fronteras incluye una performance física, intelectual y en muchos casos representativa: es decir, pasar sin ser detectado o sin ser notado como

---

<sup>538</sup> Esto equivale también a la interacción que se figura entre el Yo del viajero y la alteridad: “una ética de la alteridad, que oscilará entre someter, aprovecharse, dejarse invadir o respetar los límites entre el yo y otro” (Todorov en Colombi, 2002: 43).

“Otro”. Es decir, cuando “(...) un sujeto humano se ve “sujetado” a la mirada relativamente más poderosa de un examinador oficial. Relativamente, porque el entrevistado puede tener su propio poder: su historia, o más bien, la *narración* de su historia personal. De ahí que el acto de pasar una frontera puede ser también un acto narrativo” (Epps, 2000: 265). En las obras veremos la relevancia y reiteración de figuras como estaciones, puertos, puertas, umbrales, caminos y rutas como metáforas del control y circulación simbólica y humana: circulación/obtención del Sentido.<sup>539</sup>

El viaje hacia los límites del universo conocido, ese transitar “entre-fronteras”, permite la configuración de una visión de *entre-vistas* que enriquece la perspectiva de lo que era/es propio/ajeno: “la frontera provee un espacio retórico para que estas voces refractarias [los viajeros], que devuelven hacia su lugar de origen el pensamiento sobre la Nación y su imagen deformada, comiencen a cuestionar los estatutos sobre los que ésta se apoya” (Fernández Bravo, 1999: 36).

Para concluir señalemos que el migrante “sale” de y viaja transitando por —reconociendo y desconociendo— territorios y paisajes, propios y ajenos, que no están dados sino que son producidos. El territorio es el espacio valorado y apropiado por un grupo, el contexto geohistórico de hechos sociales “(...) como el arraigo, el apego y el sentimiento de pertenencia socioterritorial, por un lado y la movilidad, la migración y hasta la globalización, por otro” (Giménez, 2001: 5). Marco de vida, patrimonio, y recurso valorado en términos mercantiles, por los signos que presenta puede habilitar a un grupo a identificarse como tal y situarse en el tiempo y en el espacio (Giménez y Lambert, 2007).<sup>540</sup> Decir “territorio” implica actores sociales con agencia cultural,

---

<sup>539</sup> No se olvide que, en un proyecto de organización espacial que conlleva determinados modelos/patrones de experiencia vivencial, las estrategias de creación, protección, control y jerarquización de límites/fronteras, así como el trazado de líneas de comunicación y tránsito, hacen posible la aparición de las nociones (políticas) de adentro/afuera; arriba/abajo, y limen.

<sup>540</sup> Adolfo Colombres advierte que en el actual contexto internacional de flujos comunicacionales, económicos, financieros y de personas, es necesario pensar el vínculo entre cultura material y territorio observando que:

(...) la modernidad, que prestó un gran servicio a la expansión europea, y mucho más aún la posmodernidad, procuran abolir el espacio físico, el territorio, como sustrato del pensamiento y el arte. Suprimido éste, las identidades que se formaron en él se diluyen, se fragmentan como un espejo roto, y los sujetos colectivos caen en la inercia y el desconcierto, incapaces de vislumbrar un rumbo (...) Se debe observar no sólo las dialécticas internas, sino también los nuevos mecanismos que arbitra el centro para des-situar al oprimido sin dejar de oprimirlo, para apañar los resortes hegemónicos y neutralizar asimismo lo que Ticio Escobar llama ‘las insolentes apropiaciones de los márgenes’”. (Colombres, 2004: 273- 274)

política y simbólica, históricamente situados, interactuando en y con una porción de superficie previa, sobre la cual se despliegan formas y circuitos de poder.<sup>541</sup>

El paisaje, por su parte, es una mediación simbólica del territorio, un elemento de diferencia, “traducción” de cierto ecosistema que expresa determinada forma de percepción vivencial, emotiva y estética del territorio donde interviene centralmente el imaginario.<sup>542</sup> Puede ser material, simbólico o artístico, pero siempre sirve como representación de un espacio más amplio que no puede ser traído a la percepción en su totalidad: es una suerte de metonimia discursiva del territorio.<sup>543</sup>

---

<sup>541</sup> Se puede establecer también una encarnación objetiva del territorio en la materialización de ciertos objetos/prácticas observables, y otra subjetiva dada por pautas de comportamiento, formas de ser-hacer-sentir-hablar, patrones de circulación e interacción social (incluyendo el juego sensorio-perceptual). Dada esta complejidad resulta claro que un territorio es en realidad un sistema, por eso citando a Raffestin, Giménez habla de sistema territorial, que resumiría el estado de la producción territorial en un momento y lugar determinado. Esta perspectiva de estudio del espacio territorial, que en nuestros análisis de caso retomamos muy acotadamente, se propone como multiescalar incluyendo las siguientes dimensiones:

1. Básica: cuerpo y por extensión hogar, espacio íntimo.
2. Social: pueblo/barrio/comunidad, tendiente a la organización de diversas unidades-territorios íntimos.
3. Regional: lógica cultural, organizativa y/o política singular anclada en cierto sistema simbólico.
4. Estatal o de Estado-Nación: predominio del sistema jurídico (y de control coercitivo).
5. Supranacional.
6. Transnacional o global: tiende a la desterritorialización y a la supraterritorialización (red de flujos y redes: territorialidad discontinua).

<sup>542</sup> Según Rodolfo Kusch: “Entendemos como paisaje el hábitat interpretado, sometido a un horizonte simbólico” (Kusch, 2007: 211).

<sup>543</sup> El paisaje dibuja sobre el territorio un conjunto de ideas y experiencias ligadas al futuro, a la esperanza, la transformación, la proyección, pero también a los condicionamientos, la limitación/opresión presente. Vinculando territorio, paisaje y representación Julián Thomas sostiene que:

El paisaje puede ser un objeto, una experiencia o una representación, y estos diferentes significados se mezclan a menudo, unos con otros (...) incorpora necesariamente una relación entre la realidad que se vive y la posibilidad de otras formas de ser (...) Cada uso del término “paisaje” trae una serie de resonancias con él, de alienación y liberación, de experiencia sensual y coacción, y de aspiración y desigualdad. El desafío de trabajar con el paisaje es el de mantener estos elementos en una tensión creativa más que el de esperar encontrar soluciones (en ellos) (2001: 166).

- *Oscilaciones constitutivas, mirada-límen y memoria heterogénea: “La Nación clandestina”*

En la palabra “clandestino” se anuda el poder. Algo o alguien posee un carácter clandestino o se encuentra “en situación” de clandestinidad, a partir de la compleja y variable combinación de tres operaciones: el encubrimiento violento ejercido desde el poder a causa del incumplimiento de cierta norma; la oposición explícita y socavamiento de lo que se define como “oficial”, legal, visible; y el ejercicio táctico de resistencia y supervivencia frente a un poder o fuerza que elimina aquello que se desvía del paradigma u orden dominante. Asumiendo la conflictividad de esas tres operatorias del poder, *La nación clandestina* revisa la cuestión de la identidad cultural boliviana en la inmersión de su inquietante, escurridiza, cualidad plurinacional. Su título da cuenta tanto de una asimetría estructural, como de la convivencia simultánea de, por lo menos, dos “naciones”. Como veremos, de lo que se trata es de redireccionar viejas discusiones que oponían de un modo esquemático “nación-antinación”, e incluso postulados dicotómicos que impedían pensar lo indígena, lo campesino, lo popular urbano como elementos heterogéneos en sí mismos, que forman parte de totalidades abigarradas. Como bien ha apuntado Javier Sanjinés:

(...) más que una búsqueda del o de los sujetos nacionales, a Sanjinés le interesa mostrar lo complejo 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 citadina, y, como la película así lo muestra, la historia subalterna de Sebastián Mamani tampoco puede ser pensada fuera de la narrativa de la modernidad. (...) aunque, y bien lo sabemos, la finalidad de la película sea cuestionar el tiempo y los valores modernos (...) (Sanjinés, 2004: 27).<sup>544</sup>

La elección de un sujeto indígena migrante permite, justamente, repensar las heterogéneas filiaciones, valencias y adscripciones identitarias, así como evidenciar la permanencia histórica de distintas formas de exclusión y re-edición sutil de expresiones

---

<sup>544</sup> Leonardo García Pabón sostuvo a fines de los noventa que a través de la vida y muerte de Sebastián, el film sí busca dar cuenta de:

la constitución de un sujeto nacional y no solamente el despertar de una conciencia indígena como en otras de sus películas. La constitución de ese sujeto nacional se ve en esta condición errante de Sebastián, lo que le permite a Sanjinés acercarse a muchos de los espacios sociales e instituciones nacionales cuya función es construir sujetos que sean “buenos” ciudadanos y “verdaderos” bolivianos (...) Estos espacios lo alejan más y más de sus raíces culturales, para integrarlo sólo parcialmente a una sociedad donde ser indio se traduce como la imposibilidad de ser aceptado como igual (1998: 258).

Con todo, nótese que el autor concluye que en el film: “El problema real no son los indios o sus comunidades sino la imposibilidad del Estado y los grupos asociados con el poder político de entender a la nación como un fenómeno cultural, o mejor, pluricultural” (Ídem: 261).

de violencia señorial que erosionan el ejercicio y la condición ciudadana, y refuerzan la introyección de la mirada opresora y subalternizante dentro de los propios sujetos.

Como ha explicado Silvia Rivera en torno del katarismo de los setenta:

La ideología katarista expresaba asimismo el sentimiento de exclusión de los migrantes indígenas en las ciudades, que enfrentan una sociedad pigmentocrática, un mercado laboral colonialmente segmentado y múltiples exclusiones e inequidades. Todas estas experiencias terminan frustrando los ideales de progreso y ciudadanía que había incubado en las nuevas generaciones rurales la ideología nacionalista, a través de la escuela castellanizante, el cuartel y el servicio doméstico (Rivera, 2010: 52-53).

Como ya señalamos, el film busca con instrumentos y tecnologías modernas reponer un universo referencial y de experiencia, que responda lo más ajustadamente posible a la sensibilidad aymara (como metonimia de lo indígena). Como es habitual en el cine del GU, tanto la elección del idioma como la dedicatoria del film son un programa ético, político y estético: hablada fundamentalmente en aymara, sobre la imagen de un telar indígena —con la conocida importancia cultural de los telares en su relación con la memoria, la identidad y la ritualidad andina— se indica que la película está dedicada al pueblo aymara y que “ha sido posible gracias a la protección de los maestros Tankara Kusi, Mauricio Huallpa Zapana y de sus mallkus, los poderosos achachilas, dioses tutelares del altiplano”.<sup>545</sup> Lo masivo, las técnicas de comunicación, los avances tecnológicos coexisten con un sentido ritual y celebrativo de la cultura; el tiempo de la Historia se desprende de racionalidad cuantitativa, abandona linealidad teleológica para, sin perder politicidad, admitir mediaciones “otras”, ligadas a una comprensión trascendente de la historia colectiva y admitir saltos, coexistencias y resonancias. De hecho, no sólo la construcción del tiempo sino el punto de vista que estructura el film a partir de los movimientos de cámara ha sido leído en clave de cosmogonía andina: “(...) la cámara posee el carácter de personaje u observador e intérprete de los hechos, abriendo la posibilidad de que se trate de un personaje diegético no develado (...) interpretamos que el narrador puede llegar a ser el Yatiri como así también alguna deidad tutelar (...)” (Kenny, 2009: 178). Sofía Kenny también menciona la posibilidad de que combinada con las anteriores posibilidades se trate de “una representación de la cosmovisión andina cuya visión de la realidad es integral (respecto a la persona con la Naturaleza), colectiva y cíclica” (183).<sup>546</sup> Podríamos

---

<sup>545</sup> Recuérdese lo señalado en relación a la dedicatoria del primer film del grupo: *Ukamau*. Ver análisis en este capítulo.

<sup>546</sup> En línea con las literaturas heterogéneas (Cornejo Polar), García Pabón sostiene que:

Al entregar su vida a su comunidad, también ofrece su experiencia personal como indio y como boliviano para la constitución de nuevos sujetos sociales. Al final de la película,

agregar incluso que el punto de vista de la película podría ser el de un “nuevo Sebastián”, o incluso él mismo después de su muerte física.<sup>547</sup>

Consideramos que, aprovechando las tensiones entre adentro-afueras socio-culturales, el interés privado y el comunitario, la dimensión íntima y la compartida, la circulación entre fronteras materiales, simbólicas y cronotópicas, y la fluctuación entre el campo y la ciudad; la figura del sujeto migrante, dramáticamente heterogéneo, alegoriza la identidad cultural local: es justamente la superposición conflictiva, incluso amenazante, el solapamiento y la “pertenencia” simultánea a lógicas en tensión aquello que se exhibe, resistiendo el menoscabo de una sobre la otra. Para nosotros el plano secuencia integral no sólo repone cierto tipo de comprensión del tiempo: es la expresión visual de la heterogeneidad constitutiva y constituyente de la identidad; un procedimiento, un principio constructivo del relato que permite imaginar la imbricación heterotópica y heterocrónica, la convivencia de lo tradicional ancestral, lo colonial y lo moderno, la lógica histórica e institucional coexistente con el tiempo de los dioses, lo comunitario y trascendente. A través de sus casi cien planos secuencia, *La Nación clandestina* diseña un largo periplo de identidad, una peregrinación paisajística por la memoria compartida y también subjetiva: en la historia de Sebastián Mamani-Maisman se alegoriza Bolivia misma, se entretajan lo personal, lo colectivo y lo histórico a fin de abordar, a través de la figura del sujeto migrante, la heterogeneidad de la identidad cultural, el complejo ensamble de memorias. Como decíamos más arriba, en tanto motivo visual y temático, el viaje se construye como “lugar de *entre-vistas*”, visión crítica de lo propio.

El film se estructura en cuatro macrosecuencias con un prólogo. Umbral desencadenante del relato, este último consta de una dimensión familiar mnémica a partir de una conversación en torno al recuerdo del personaje principal, y una ritual con la invocación a los dioses tutelares que realiza el amauta Tata Tankara para ver el futuro. La primera macrosecuencia plantea el drama del protagonista y el drama social

---

tenemos un Sebastián cuya identidad es el resultado de una serie de identidades que ha ido asumiendo en su trayectoria por los espacios que forman la nación. En realidad, el nuevo Sebastián que mira el entierro del viejo Sebastián, es un nuevo sujeto no sólo indígena sino nacional, nutrido de su cultura nativa así como de su experiencia con las instituciones estatales nacionales (García Pabón, 1998:259).

<sup>547</sup> Sobre la relación entre nacimiento, muerte, vida y tiempo circular, Estermann explica que en la mirada andina “(...) la vida y la muerte son realidades complementarias y no opuestas o antagónicas: donde hay ‘muerte’ (el fin de algo viejo), ahí mismo también hay ‘nacimiento’ (el inicio de algo nuevo); esta experiencia se refleja en la concepción andina del tiempo que es circular o cíclica: inicio y fin coinciden” (2006: 176).

describiendo los preparativos, tanto de la partida de Sebastián rumbo a su comunidad de origen, como la salida comunitaria en solidaridad con la resistencia minera cuando el golpe de estado del Gral. Natush el 1 de noviembre de 1979. Mediante *flashbacks*, la segunda macrosecuencia da cuenta de la vida urbana del protagonista en contraposición con el modelo del ayllu, y se extiende desde el recuerdo de su cambio de apellido hasta la muerte del padre y el primer regreso a Willkani. La tercera macrosecuencia desarrolla el recuerdo de la reinserción, arraigo parcial y expulsión de la comunidad de origen, para culminar con la escena en la que Sebastián, en el presente del relato, vuelve al ayllu para realizar el ritual del Danzanti. La última macrosecuencia resuelve el conflicto de la serie subjetiva con la danza del Tata Danzante, y el conflicto de la serie colectiva con el regreso de la comunidad a Willkani tras la lucha contra los militares. Ambos conflictos y resoluciones están marcados por la muerte física, e igualmente atravesados por la idea de continuidad entre la tradición y la lucha: una caravana que mirando hacia adelante se encuentra con el pasado, como forma de responsabilidad por el futuro que camina “detrás”.

El prólogo de la película abre con un gran plano general del altiplano boliviano desde donde, vía panorámica, se enfoca la casa familiar del protagonista, en la que comienza la narración. La situación dramática inicial es la muerte del padre, acontecimiento que moviliza el discurso entre la madre y el hermano del protagonista, quienes recuerdan dos episodios-emblema claves del pasado que configuran todo el film y marcan el carácter abigarrado, heterogéneo y desgarrado de la identidad cultural de Sebastián. Por un lado el recuerdo del tiempo en que entregaron al niño para que sea criado en la ciudad, un tiempo signado por la pobreza (es interesante que en este primer momento se delinee una imagen servil del padre de Sebastián, e incluso tal vez maniquea en relación al hacendado, que se abusa de él). Por otro la memoria de aquel ritual del Jacha (Gran Señor) Tata Danzante que tanta impresión le causó al pequeño. La representación del protagonista se construye a partir de la basculación entre la confusa vergüenza por su padre sanguíneo identificado con la humillación, y el sobrecogimiento por su padre simbólico-ritual, el Tata Danzante. Resulta clave al respecto que el punto de vista del relato, que decíamos más arriba puede ser asociado al amauta Tankara o a la cosmovisión indígena misma, muestre a Sebastián-niño *observando* ambas situaciones: en un caso la contemplación se da desde el borde de un riacho, en el otro en la cima de un montículo de piedras muy elevado sobre una montaña; en uno el sujeto está integrado a un sistema opresivo, en el otro al espacio natural. Adelantándonos un poco

digamos que este gesto del *observar* —que se repite en varias oportunidades a lo largo de la película— es para nosotros el motivo visual-ideológico que expresa —en tanto acción— el linde, umbral, interregno o *entre-vistas* desde donde Sebastián se configura cultural e identitariamente. Entre lo legal y visible que oprime y humilla, y lo clandestino e invisible ligado a la resistente cultura y cosmovisión aymara, este motivo recurrente condensa la oscilación entre mundos antagónicos, el dialogismo polifónico entre principios culturales y temporalidades distintas que son constitutivas y simultáneas en la heterogeneidad cultural boliviana.

Destaquemos además el exquisito trabajo sobre el sonido mediante la amplificación de efectos ambiente y voces, la deformación y exacerbación de detalles mínimos, que construye cierto tipo de auricularización subjetiva que, con valores y matices propios, no se encuentra al servicio duplicador de la banda imagen. Tanto para la auricularización y deformación paródica del universo consumista, legalista, corrupto y discriminatorio blanco, como para la amplificación del sentido de trascendencia ritual de las secuencias del yatiri (amauta Tankara) o de la danza del Tata Danzante, el modelado sonoro cobra especial riqueza, enfatizando los momentos que explicitan las dimensiones heterogéneas de la identidad de Sebastián.

El cierre del prólogo se desarrolla en la temporalidad y lógica ritual aymara cuando Tankara, en medio de la montaña sagrada, pide permiso a los achachilas y la *Pachamama* para ver el futuro ofreciendo libaciones y sahumando mientras dice: “Nuestro pasado vuelve en el presente, es el presente. Estamos siempre viviendo el pasado y el presente juntos”.<sup>548</sup> En este punto es necesario recordar, como lo han destacado distintos autores (Llamazares y Martínez Sarasola, 2004; Harris y Bouysse Cassagne, 1988; Estermann, 2006), que para la cosmovisión andina resulta clave la idea de vínculo y pasaje entre el cielo y la tierra, tiempos, espacios y seres distintos a través de huecos y umbrales (cuevas, montañas, grutas sagradas), y la relevancia de la niebla, los vapores, las brumas y los espejos de agua que, como el humo, son elementos/superficies reflejantes “que si bien volátil y efímero, al recibir el impacto de los rayos —sean del sol, del fuego, de la luna o de cualquier otra fuente lumínica— genera superficies móviles de una transparencia blanquecina que emanan reflejos y permiten estimular las visiones” (Llamazares, Sarasola y Pereda, 2004: 181). Teniendo en cuenta

---

<sup>548</sup> “La palabra aimara *Achachila* significa literalmente ‘abuelo’ y ‘ancestro’; en sentido religioso, se designa con ella a las deidades tutelares de los cerros y cumbres nevadas, como también a los espíritus de fenómenos naturales (viento, rayo, lluvia, nevada, granizo, helada, etc.)” (Estermann, 2006: 278).



además la ascensión de la materia, estos medios resultan óptimos como formas de pasaje y comunicación con otras dimensiones de la existencia.<sup>549</sup>

En el presente del relato (noviembre de 1979), la primera macrosecuencia se inicia con el significativo plano detalle de una máscara: condensador semántico por excelencia de la “identidad” y accesorio ritual.<sup>550</sup> La escena se desarrolla en el taller de confección de caretas donde ya se ha terminado de preparar la máscara del Tata Danzante, la última que ve el espectador al acompañar el paseo de Sebastián por el lugar, mientras el artesano remarca su funcionalidad simbólica pues: “No es para regalo... no es para adorno”. Cultura popular, artesanía y rito se entrecruzan en una unidad que sólo cobra sentido en el marco celebrativo comunitario. El Tata Danzante o Danzante, es una figura heterogénea, dual, femenina y masculina, diablo y divinidad simultáneamente. Para la cultura andina el dualismo, como manera de ser y estar (por ejemplo la androginia), es parte consustancial de la experiencia vital y social e implica la multiformidad, ambivalencia y dinamismo de seres y cosas que no presentan una dimensión unívoca/unidimensional, sino plural (admitiendo el desdoblamiento y la reunificación). Justamente, este sentido dual se trasluce en la frase de Sebastián: “Quizás el Tata Danzante es las dos cosas: ángel y diablo”, tras lo cual la escena cierra tal como empezó, con el plano detalle de una máscara, esta vez la más importante y protagónica, la del Danzante.

Tensando esa sacralidad transtemporal de lo ritual la historia social irrumpe a través del sonido reponiendo un fuera de campo violento, convulso, cuando Sebastián llega al barrio donde vive seguido por niños que, interesados por la máscara que lleva a cuestas, corretean cerca de él: la banda sonora superpone los gritos infantiles y la balacera en una unidad contrapuntística. Por sus vecinas, una de las cuales espera angustiada el regreso de su esposo que ha ido a buscar trabajo a la ciudad, el protagonista se entera se ha desencadenado un nuevo golpe de Estado militar. A partir de este momento el montaje alterna dialógicamente dos series: por un lado la personal, interna, doméstica, singular pero que tiende hacia lo comunitario, hacia su reinserción en lo colectivo (en la cual Sebastián prepara sus cosas para retirarse); y por otro la serie socio-histórica amplia (representada por la resistencia de los sectores populares,

---

<sup>549</sup> Dentro del sistema de personajes, añádase que el yatiri y la figura del Tata Danzante resultan ser caracteres ambivalentes o duales, ligados simultáneamente a lo ritual y a la razón, el conocimiento del tiempo y el espacio abstracto y la ley de los hombres, hacen posible la intermediación y conexión de lo individual y lo colectivo, lo ritual con lo histórico.

<sup>550</sup> Sin duda esta escena nos remite a *Ukamau* donde el protagonista también visita un taller de máscaras, y a *Para recibir...* donde la presencia de máscaras de ángeles arcabuceros resulta sintomática.

indígenas y obreros contra la dictadura militar, que secuestra y asesina civiles). Esta dinámica dual se repite en el ayllu inmediatamente después, cuando Basilia —esposa del protagonista— y Vicente —el hermano—, se encuentran y mientras el segundo le anoticia sobre el golpe de Estado (lógica socio-histórica), la primera, admitiendo que lo extraña, le cuenta un sueño premonitorio: “Lo he visto llegar vestido de militar” (lógica personal-doméstica).

La ubicación espacio-temporal del presente del relato recién descrita requiere dos anotaciones. “El Alto” es una ciudad que “rodea” —que incluso asedia cuando se rebela— a la ciudad capital de La Paz. Conformada inicialmente por migrantes campesinos y sectores populares urbanos empobrecidos, a mediados de la década del ochenta fue poblada masivamente por mineros “relocalizados” (desempleados). Adviértase que, si desde la conquista se impuso “un modelo radial y radiante de cultura cuyo proyecto básico era la progresiva occidentalización” (Bueno, 2004: 63), y desde los epicentros político-administrativos se emitió el poder y la ley rectora modélica hispanoparlante, cristiana, capitalista y escrituraria; a partir de mediados de la década del setenta ese modelo será cuestionado con progresiva fuerza. Así, los centros urbanos recibirán el impacto del interior a causa de migraciones masivas, que muestran a su vez las propias limitaciones del modelo radial que nunca logró la completa occidentalización del campo en todas sus áreas de dominio. La ciudad legal es cercada por la ciudad clandestina. Por otra parte, noviembre de 1979 no es cualquier fecha: según la perspectiva de René Zavaleta Mercado (1986), intertexto insoslayable en esta película del GU, se trata de la “segunda crisis social constitutiva” (luego de la de 1952), lo que significa un momento de honda fractura que hace posible que la abigarrada sociedad local pueda reconocerse a sí misma. En tanto anomalía profunda, la crisis permite que cierto estado de cosas se deleve, se muestre tal como es, puesto que aparece concentrado lo que de ordinario se percibe como archipiélago disperso. En la ruptura y desgarramiento de la normalidad, en la alteración de las mediaciones que articulan la diversidad de una formación social, se abre la posibilidad de un conocimiento nuevo, donde sujetos y grupos aprenden las dimensiones del poder y su posibilidad de injerencia, potencia y eficacia (Antezana, 1991). Tal como advierte Luís Antezana: “El supuesto histórico, para esta caracterización, es que en cierta forma, el *presente* crítico es el que permite entender el (pasado) proceso histórico de las diversidades evidenciadas en la crisis” (1991: 15). La crisis se liga fuertemente con la idea de “momento constitutivo”, que en el pensamiento sociológico de Zavaleta es un momento

en el que existe cierta disponibilidad social, una coyuntura en la que grandes masas están dispuestas a la asunción de creencias colectivas. Justamente 1979 es visto por el autor como un momento de crisis constitutiva donde, de forma inédita, las masas hacen propia la bandera democrática.

En su taller, Sebastián recibe a otras vecinas que le narran la violencia que los militares ya han inflingido en las calles y cuyas víctimas fatales son niños, exhortándolo a resguardarse. Sin embargo el joven sale de la casa para desprenderse de su ropa urbana occidental y quemarla, buscando abandonar e incluso negar el cariz ciudadano y moderno de su identidad, mientras unos niños terminan “haciéndose” con las prendas abandonadas, lo que recuerda una escena de *Yawar mallku* que ya hemos comentado en otro capítulo. El montaje muestra alternadamente disturbios urbanos con civiles heridos, muertos, detenciones colectivas callejeras. La construcción paisajística de “El Alto” responde a la imagen de ciudad-laberinto, un espacio precarizado, una ciudad que amurallada/encerrada por montañas cerca, vigila otra ciudad; los encuadres que la muestran expresan la soledad de la identidad urbana y el carácter liminal, fronterizo, al borde del despeñadero, en el filo de la frontera, o el precipicio que caracteriza la ciudad migrante.<sup>551</sup>

En tensión semántica, el campo y el ayllu se construyen como espacios amplios de participación grupal bajo una forma de sociabilidad comunitaria, ya sea en lo relativo al trabajo (siembra y cosecha), la dimensión celebrativa (fiestas), como en lo asambleario (política de administración y gestión interna, y articulación con: otros ayllus —práctica de bloqueos—, agrupaciones orgánicas —COB y CSUTCB— y partidos políticos urbanos). Precisamente, en el espacio del ayllu se muestra una reunión donde se exhorta a la solidaridad —“como un solo hombre”— para la lucha contra la dictadura y a favor de una alianza campesino-minera: se apela incluso a una memoria histórica larga, de insurgencias y resistencias políticas, condensada en las figuras de la pareja de líderes indígenas Tupac Katari y Bartolina Sisa. Nótese que la alianza de los sectores campesino-indígena y minero se contrapone a la impulsada hacia 1964 por el Gral. René Barrientos de carácter militar-campesino que, precisamente, el film se encarga de criticar escenas después. La “alianza” popular del ‘79 es fruto del doloroso aprendizaje

---

<sup>551</sup> Adviértase que el sonido de balacera que ya aparecía como “bajo continuo” en la escena anterior, ha continuado en esta última descripta, a lo que se suma el ruido de ambulancias, aumentando así la tensión dramática desde la configuración del paisaje sonoro.

que generó el fracaso estrepitoso del “pacto” asistencialista del ‘64.<sup>552</sup> Seguidamente, mientras se oye una transmisión minera que incita a frenar el golpe, Vicente, radio en mano, se dirige a un descampado donde desentierra su fusil: ello es expresión de una memoria “corta”, que remite a la lucha de abril de 1952, la posterior custodia de la revolución por parte de las milicias populares armadas, y su “enfriamiento” o “enterramiento” a partir del pacto militar durante la dictadura de Barrientos.<sup>553</sup> Si un hermano se “desnuda” simbólicamente e inicia un nuevo viaje para reinsertarse en el ayllu y conseguir el reconocimiento comunitario; el otro se “arma” para defenderlo, mientras toda la comunidad de Willkani emprende una marcha hacia la resistencia con los mineros: rito y política, “cara y cruz” de una identidad heterogénea.

Sebastián abandona La Paz entre lamentos y borrachera: la despedida de su taller tiene como testigo y heredero a Tomacito, el asistente huérfano que duplica la historia personal de soledad de Sebastián. Por el relato del joven aparece el paisaje físico y político contemporáneo que tensa, nuevamente, las dimensiones individual y social: Tomacito le habla de la muerte de bebés, niños y ancianos en aymara mientras Sebastián contesta sobre su propio dolor en castellano, en una suerte de dispersión lingüística heterodoxa, propia de la heterogeneidad cultural de la identidad migrante. Por otra parte, toda la herencia que Sebastián puede proveer al muchacho es una casa-oficio ligado a la muerte: la confección artesanal de ataúdes infantiles. El protagonista solloza: “¿Cómo no voy a sufrir trabajando 4 años con estas maderas para muertos?”. Esta escena sirve además para reponer el motivo de su soledad, esto es, el haber sido expulsado de su comunidad. Dirá a Tomacito:

**Sebastián:** Como un perro me han botado de mi comunidad... No regreses nunca me han dicho (...) Mírame como he quedado, un pobre solitario, no tengo nada ni nadie (...) Mi mujer y mi madre están allí y no pueden venir y yo no puedo ir.<sup>554</sup>

La escena deja planteadas la relevancia de la comunidad como eje de articulación identitario (subraya el agobio por un paisaje humano, material y simbólico extraviado), y el “estado” de la conciencia de Sebastián que aún no ha asumido plenamente la responsabilidad de lo acaecido en el pasado (las razones éticas y políticas del desarraigo), ni su condición de sujeto heterogéneo.<sup>555</sup>

---

<sup>552</sup> Ver capítulo I.

<sup>553</sup> Remitimos al trabajo de Silvia Rivera (2010).

<sup>554</sup> Dejando traslucir la creencia en el Tata Danzante, su visión transtemporal y omnisciente, Sebastián dice a Tomacito señalando la máscara: “Este diablo conoce todas mis desgracias”.

<sup>555</sup> Respecto de la importancia del *ayllu* en la identidad cultural andina, Josef Estermann explica:

En los Andes, la entidad colectiva fundamental (hasta podríamos decir: ‘trascendental’) y la base imprescindible de la ‘identidad’ es el *ayllu*, la unidad étnica de las comunidades

La secuencia culmina con el inicio de la marcha rumbo al ayllu, justamente, en un movimiento físico y topográfico inverso al que se mostró en el primer *flashback* infantil del prólogo cuando Sebastián, siendo un niño, arribaba a la ciudad. Para reforzar la importancia de este momento, la banda de sonido tensa las cepas culturales que conforman la abigarrada y heterogénea identidad del protagonista, y configura un paisaje sonoro saturado por la intersección y solapamiento de músicas de distintos órdenes témporo-culturales, referenciando el confuso mundo interno de Mamani. Paralelamente, la banda imagen también subraya este momento al mostrar con un largo plano entero a Sebastián de perfil, con la máscara ritual en su espalda (“el futuro detrás”), que contempla la ciudad de La Paz al fondo del cuadro (“el pasado delante”): como en la banda sonido, aquí conviven heteróclitas realidades y temporalidades culturales. El viaje de regreso será una suerte de peregrinación integral, holística (imaginaria-mnésica y física), donde coexistirán el pasado y el presente, en un diálogo constante con el entorno natural que desatará recuerdos y reflexiones, y hará posible la toma de conciencia de la propia historia e identidad, volviendo lo que inicialmente es un impulso intuitivo en una toma de posición y decisión existencial, territorial y política. Cada recuerdo re-vivido, vuelto presente será una suerte de estación hacia el pasado–futuro.

La segunda macrosecuencia se inicia cuando Sebastián camina en medio del altiplano y trae al presente ese otro itinerario de progresiva “desarticulación” de su identidad indígena que comienza, justamente, con el cambio de nombre. Bebiendo en un arroyo viene a él, primero la música (auricularización subjetiva) y luego la imagen (*flashback*) del momento en que, borracho, en medio del jolgorio de una fiesta popular y participando como músico y danzante en una comparsa de “morenos” en La Paz,<sup>556</sup> le confiesa a un compadre que se ha cambiado voluntariamente el apellido: pasa de ser

---

campesinas. El *ayllu* no es una categoría netamente genealógica (familia extensa), ni una entidad exclusivamente socio-política. El *ayllu* es la ‘célula de la vida’, el ‘átomo’ celebrativo y ritual, pero también la base económica de subsistencia y trueque interno (...) Un comunero tiene su identidad como tal, porque pertenece al *ayllu*, normalmente por nacimiento, y vive en la *mark’a* (aldea) que aglutina las casas de las familias nucleares simples (...) El individuo que rompe con los lazos intrínsecos del *ayllu*, prácticamente firma su propia sentencia de muerte, pero sobretodo distorsiona severamente el orden socio-económico, ritual y celebrativo, y por tanto, el orden cósmico (*pacha*) holístico (2006: 220-221).

<sup>556</sup> Adviértase el peculiar encuadre festivo y alegórico que utiliza el relato para enmarcar este momento, enfatizado por una cuidadosa puesta en escena. Sebastián está vestido con el traje típico que se utiliza en la “morenada” un baile muy popular en Bolivia que remite a la esclavitud y la opresión colonial (en alusión a los esclavos negros).

Mamani a Maisman a lo que el paisano responde satisfecho “Yo siempre te he dicho que podías cambiar”. Esta decisión de reconversión cultural, tiene su respuesta en el presente narrativo: en la ruta, un bloqueo campesino le impide el paso al protagonista con un frente humano que simbólicamente lo considera extraño y lo rechaza. Durante toda la película la práctica del bloqueo será seña de identidad política contestataria, y se homologará semánticamente con la frontera, en tanto límite de separación, diferencia, oposición y disputa por el paisaje, el territorio y la memoria. A raíz del bloqueo, Sebastián deberá dar un largo rodeo en el cual irá recordando y comprendiendo la diversidad de “rostros” que lo constituyen como sujeto, la heterogeneidad conflictiva de su identidad.

De nuevo en el camino, su próximo encuentro es con un dirigente estudiantil perseguido por militares quien le pide que le “venda” su poncho y su gorro. Mas allá de la necesidad del personaje —apenas vestido—, la solicitud del joven puede interpretarse como metáfora de la propuesta de cierta izquierda que, pese a que aboga por los pueblos indígenas, se dirige a ellos sin la comprensión de su imaginario y formas de relación, ni siquiera su idioma: si bien travestida, la actitud paternalista resulta evidente. Seguidamente Sebastián tropieza con los militares que persiguen al “extremista rojo”, y le piden sus documentos: aquí nuevamente aparecen en tensión el nombre y la procedencia del protagonista puesto que aunque figura como criollo (Maisman), se dirige a su comunidad indígena de origen (Mamani).

Resaltemos que aunque Sebastián pretende aislarse del contexto social, es afectado continuamente por él: a los comunarios que bloquean la carretera dirá “¡Yo sólo quiero regresar a mi ayllu!”, al joven “¡Yo nada tengo que ver con los militares!”, y a los militares “No he visto nada”. Al problematizar la cuestión del nombre y la procedencia, estos tres encuentros estrechamente relacionados en el presente del relato (bloqueo, militancia urbana de izquierda, militares), traccionan al presente el momento en que el protagonista fue desplazado del círculo familiar y obligado a no retornar al hogar, esto es, asumir su condición migrante, pero sin referencia/lazo comunitario. En el recuerdo, Sebastián visita a sus parientes con quienes tiene claras diferencias políticas: él es soldado del ejército y su hermano un maestro rural militante campesino. Mientras uno insiste en el pacto militar-campesino, Vicente se niega a sostener una coalición con el poder. La disputa entre los hermanos se hace virulenta a partir de la tenencia/entrega

de las armas, como expresión de la capacidad defensiva del territorio y la experiencia cultural indígena o su neutralización política.<sup>557</sup> Vicente expone a su hermano:

**Vicente:** Sebastián, ¿acaso no piensas que hemos peleado cientos de años por la tierra (...) sin descanso (...) Es por eso que esta reforma se ha hecho (...) El gobierno no podía parar las sublevaciones. Por eso han hecho la Reforma Agraria. Tú sabes como nos han dañado a los campesinos repartiendo pequeñas parcelas y dividiéndonos (...) ¿Acaso no seguimos siendo pobres?

El padre zanja el conflicto: le exige a Sebastián no volver a la casa (familia, comunidad, pueblo), mientras el protagonista espeta:

**Sebastián:** ¡Sólo tienes un hijo! Por suerte ya me he cambiado. No soy Mamani, soy Maisman. ¡Me voy para siempre, no me importa que vivas o mueras!<sup>558</sup>

Por su parte, a pedido del anciano, Vicente entierra el fusil en una escena semánticamente inversa a la del presente narrativo antes expuesta, pero semejante en el diseño de las acciones y movimientos (en ésta se oye la convocatoria radial al pacto militar-campesino).

Ligado a la problemática de la lucha campesina y antiimperialista (y sus paradojas internas), los encuentros de Sebastián con el joven y con los militares en el presente del relato dan cuenta no sólo de la subalternización de la cultura indígena que ejerce la sociedad criolla blanco-mestiza, sino también las complejas dinámicas institucionales y laborales que atraviesan la historia personal del protagonista: del diálogo con los militares se desprende que estuvo cuatro años en el ejército y combatió en Ñancahuazú (referencia a la lucha antiguerrillera guevarista). Desde aquí se desenvuelve un nuevo recuerdo, dividido en dos momentos. En el primero, Sebastián rememora una entrevista con el “Doctor” —jefe de fuerzas paramilitares—, y un operativo del que fuera parte. En el segundo, recuerda su depresión e inclinación a la bebida, de la cual lo “rescata” su hermano quien va en su búsqueda al morir el padre de ambos.

Resulta interesante el modo en que aparece el primer momento del *flashback*: Sebastián, en el presente del relato, entra en una pequeña casa deshabitada para hacer un alto en el camino, y sumido en la oscuridad vuelve al pasado cuando, perteneciendo a las fuerzas paramilitares, participó del allanamiento nocturno a una casa donde la mujer

---

<sup>557</sup> Destáquese asimismo que en esta escena la vestimenta —el uniforme por un lado, y el austero atuendo campesino por otro—, como signo de pertenencia a cierto orden simbólico, cultural y de poder, resulta clave a nivel visual y de puesta en escena para significar la disputa ideológica.

<sup>558</sup> Respecto de este diálogo puntual y el desarrollo general de la trama, recuérdese que, en el universo andino: “(...) el individuo como tal es un ‘nada’ (un ‘no-ente’), es algo totalmente perdido, si no se halla insertado en una red de múltiples relaciones. Si una persona ya no pertenece a la comunidad local (*ayllu*), porque fue expulsada o porque se ha excluido por su propio actuar, es como si ya no existiera; una persona aislada y des-relacionada es un ente (socialmente) muerto” (Estermann, 2006: 110).

del militante que es secuestrado le arrebatara el pasamontaña que lo encubría y desenmascara. Seguidamente por corte directo se muestra al hombre siendo fusilado en un paraje desértico. Pero Sebastián, que se ha resistido a asesinarlo en una actitud que recuerda a ese otro joven soldado de *El coraje del pueblo* de quien ya hemos hablado, es duramente golpeado y reprendido.

En la escena de “redención” del personaje se refuerzan dos temas previamente expuestos: el nombre (identidad, identificación, documentos) y el trabajo. Al buscar el paradero de su hermano, Vicente es detenido en la calle por dos matones que lo requisan y solicitan indique su procedencia. Cuando les habla de Sebastián, ambos entienden que se trata “del indio alto y flaco” dejando traslucir que son compañeros de trabajo en las fuerzas paramilitares, aunque desconocían que se hubiera cambiado el nombre y que su apellido fuera Mamani. Finalmente Vicente encontrará a su hermano borracho en una taberna, y desde una perspectiva algo dicotómica y demonizadora de la ciudad — posición que al igual que el racismo purista no contempla ni admite la heterogeneidad constitutiva de la identidad local—, le recrimina: “Decías que vivías bien en la ciudad: ¿por qué bebes tanto? (...) La ciudad nos ha separado hermano, ahora tu debes volver conmigo a Willkani. Nuestra madre pide que regreses (...) Ella es sola, ¿quien va a sembrar la tierra?”.<sup>559</sup>

Seguidamente se los observa en el velorio del padre ya de vuelta en la comunidad. Se ha producido entonces un retorno a la tierra de origen, sí; pero sin mediación de conciencia: un hecho específico —la muerte—, hace volver a Sebastián capitulando de su postura anterior que renegaba del “vena indígena” de su identidad. Sin embargo, ese camino de regreso no aparece en imágenes y el relato se instala directamente en el espacio interno del velorio donde, vía relato del jefe comunal, se hace un *racconto* de las virtudes del padre del protagonista, relato que configura una imagen más completa que aquella primera servil expuesta en el inicio del film, demostrando cómo el hombre también vivió y construyó una identidad cultural heterogénea: “De muy joven lo llevaron a la guerra del Chaco... Todos los cargos de la comunidad los cumplió”.<sup>560</sup>

---

<sup>559</sup> La configuración del paisaje paceño en esta escena vuelve a insistir sobre la pobreza y precariedad de los barrios periféricos y de “El Alto” con su inseguridad y violencia concomitante. Pero nótese que además de riesgo y peligro, las muchas escaleras y rampas que articulan distintos microespacios al borde de rios y precipicios, podrían ser leídas en otra clave al considerarlas también como expresión de las estratificaciones y sedimentaciones socio-culturales, su simultaneidad diversa y en pugna.

<sup>560</sup> Nótese que en el funeral conviven gestos católicos (señal de la cruz cristiana), con prácticas tradicionales indígenas (el cuerpo se cubre de ofrendas y hojas sagradas de coca); lo oral (relatos de la



De nuevo en el presente del relato, se desarrolla la escena en la cual el joven militante, absolutamente perdido y desorientado en el altiplano andino, se encuentra con una pareja de campesinos aymaras (que sí están ubicados en el espacio), con los que no puede establecer ningún diálogo por recíproca incompreensión lingüística y cultural. Perseguido y desesperado terminará asesinado por la espalda por dos soldados: sus últimas palabras serán: “¡Indios de mierda!”. En contraplano, el montaje muestra al protagonista que, a distancia, *lo ha visto todo*: Sebastián en el limen de la *observación*, en el borde, en el “entre” de dos culturas, dos suelos, dos Bolivias.

Iniciando la tercera macrosecuencia, en un alto del camino, Mamani-Maisman rememora el momento en que decidió quedarse, re-arraigarse en su comunidad: la llave simbólica y dramática de este “pasaje” está dada por la herencia paterna —un poncho rojo con el que Sebastián se reviste durante los funerales—, la cual habilita la religazón filial y comunal que había sido desgarrada/cortada o como mínimo puesta en suspenso. Dos autoridades clave para la historia del protagonista, el sabio Tankara y la madre, que intuían su retorno al ayllu, confirman y reconocen al joven en medio de una celebración con música (moseñada) y danzas, en la que convergen la bienvenida (al hijo) y la despedida (del padre). Mientras Vicente alienta a Sebastián a confiar en la comunidad, que lo ayudará en el tiempo de siembra que se inicia (no se olvide el marco de relaciones sociales de reciprocidad típico en los Andes), Basilia entra en escena: en ella se cifra también el acceso a la comunalidad como joven adulto.

Continuando con la caminata, Sebastián recuerda, vía auricularización subjetiva, la voz y el canto de quien luego fuera su esposa: “He soñado con un blanco, ay huayruritos, qué me irá a pasar, ay huayruritos”. Ese verso en *off* adelanta/predice lo que seguidamente muestra la banda imagen por medio de un *flashback*. Tras “cortejar” a Basilia molestándola, llamando su atención, y recibir su negativa, Sebastián la intercepta camino a una huaca ceremonial y la viola. Pero previo a ello, se establece entre los dos una significativa tensión que explicita la diferenciación entre un nosotros/ellos que excluye a Sebastián de las costumbres rituales comunitarias por su crianza en la ciudad. Al mostrar su ofrenda de reciprocidad, Basilia explica:

**Basilia:** ninguna desgracia me ha pasado este año (...) esto en la ciudad lo han olvidado (...) Nosotros seguimos creyendo en estas cosas. En la ciudad ya no saben, tú eres uno de ellos y no sabes nada.

---

vida del padre) y lo escrito (ese mismo relato, a la manera de testamento, “firmado” por el difunto) y lo gestual (colocación del testamento en mano derecha).

Luego, se mostrará el sometimiento machista de la mujer y la violencia de género. De ese modo, la urbanidad moderna de Sebastián queda asociada no sólo a la disolución banal de lo religioso e incluso la ignorancia de lo ritual-comunitario, sino al abuso y el maltrato físico contra la mujer. Este esquematismo impide reflexionar sobre otras formas de violencia doméstica, de género e incluso infantil presentes entre los sectores indígenas campesinos: obtura la discusión “puertas adentro” de las comunidades, en una imagen estereotipada de “armonía perfecta” con el entorno natural, social y familiar, cuando, justamente, las dinámicas sociales suelen ser más complejas.

Pero en esta escena aparece un procedimiento visual-narrativo muy importante, que permite la complejización de la mirada en torno a la condición heterogénea y paradójica de la identidad cultural de Sebastián Mamani y a través suyo de los bolivianos: por medio de un *paneo*, un plano general muestra sucesivamente, y sin corte alguno, el borde de precipicio donde el hombre fuerza a Basilia, pasando luego por la enormidad del paisaje circundante, hasta llegar a un nuevo borde-precipicio a mayor altura, desde donde Sebastián mismo observa, *se observa*. Así se da forma a la co-presencia del pasado en el presente, la simultaneidad temporal por el paisaje que oficia no como mero escenario sino como territorio de memoria en movimiento.<sup>561</sup> Pero además, según nuestra interpretación, el *paneo* resalta este *observar* como motivo visual e ideológico que expresa al sujeto e identidad heterogénea, que ensambla memorias y patrones culturales diversos en tanto *lugar de entre-vistas*.

En la misma órbita semántica de las ideas de forzamiento y usurpación, en la escena siguiente se muestra el momento en que Sebastián es increpado por un hermano de la comunidad: al salir del trabajo colectivo de siembra —donde el protagonista está claramente desorientado, casi diríamos “de espaldas al suelo”—, Darío, borracho e indignado, lo insulta por haberle quitado ilegítimamente la función de autoridad comunal para la que venía preparándose desde hacía tiempo. Si en la escena anterior Basilia sitúa a Sebastián “fuera” de la comunidad, opuesto a un “nosotros” creyente; en ésta su crianza urbana, la formación que ha recibido, le otorga prestigio: es por haber vivido en la ciudad y conocerla, que los varones del ayllu lo consideran el más hábil para relacionarse con los “gringos” y evitar que se los engañe. Una nueva celebración lo

---

<sup>561</sup> Recuérdese lo desarrollado para el caso *Ukamau* en relación a la Naturaleza como testigo y “cómplice” del devenir vital indígena.

confirma como autoridad junto a Basilia por ser su mujer, quien constantemente buscará llamar la atención de su compañero sobre la lógica comunal tradicional.

Nuevamente en el caminar de Sebastián reaparecen los recuerdos ligados al liderazgo, cuando en asamblea se discutía sobre la aceptación o rechazo de ayuda de “los blancos” de la ciudad. Vicente alerta sobre el peligro clientelista subyacente insistiendo en que “Hay que trabajar la tierra como lo hacían los abuelos”. Vestido con su ropa tradicional Sebastián escucha, aunque en la escena siguiente le manifiesta a Basilia el desacuerdo con su hermano mientras ella le advierte: “Quien decide sobre recibir esa ayuda es la comunidad, y no tú”. Inmediatamente después, se dirigen juntos a la ruta para tomar el ómnibus que lo traslada a la ciudad a concretar los acuerdos antes mencionados, pero ahora el protagonista está vestido de civil, y justifica que no lleva puesto su poncho porque si así lo hiciera “me tomarían por un indio”, a lo que su esposa rebate: “Y es que ¿acaso no sabes hacerte respetar?”. Nótese el hecho de que Sebastián se despoja del poncho como signo visible de pertenencia familiar, comunal y cultural, en tanto paso previo a volver a la ciudad. Así se refuerza nuevamente el carácter clandestino de la identidad indígena, la tensión antagónica entre el campo y la ciudad.

La urbe paceña también contiene, en simultaneidad espacial, tiempos distantes: así la banda imagen reúne la modernidad urbana con sus edificios (presente) y las construcciones hispánicas coloniales; la oficina computarizada con sus empleados de cuello blanco, y la presencia campesina; el paisaje de una ciudad “próspera”, comunicada y limpia y la periferia atrasada, ligada a los negocios fraudulentos. Se trata entonces de un espacio urbano heterogéneo, antagónico él mismo: un rostro moderno y ordenado, y otro mentiroso, estafador y asociado a la prostitución y la droga. Paralelamente, Basilia es puesta en sobre aviso por Tankara que ha visto en las hojas de coca el mal que está causando a la comunidad Sebastián. La mujer además se anoticia del llamado a un bloqueo dispuesto por otras comunidades, cuestión no revelada ni comunicada al ayllu por su esposo. Sin embargo el consejo comunal descubre tanto el silencio sobre el bloqueo como el negociado de ayuda social y concluyen: “Es para que no nos metamos en política, para que seamos como ovejas y puedan dominar el país”. A partir de aquí se desencadena la persecución a Sebastián, quien por el mismo procedimiento que cuando forzó a Basilia, se *observa a sí mismo* huir por el campo de sus propios hermanos de comunidad. Se alternan una serie de persecución, con otra

donde Basilia va en busca primero del amauta, luego de Vicente, y más tarde de la madre, como mediadores del conflicto.<sup>562</sup>

Finalmente apresado, es sometido a asamblea pública (gestión de la justicia) que lo acusa de ladrón y mentiroso, faltas gravísimas en el código cultural, moral y espiritual andino, guiado por tres principios: no robar, no mentir, no holgazanear.<sup>563</sup> Sebastián ha quebrado los tres, y convertido a su comunidad, a los ojos de otros ayllus, en adulona y cobarde en relación al poder de turno al no plegarse al bloqueo. Sin embargo, él no acepta ninguna de las acusaciones recibidas y, por el contrario, desprecia a su comunidad al alegar que nada comprenden. Un vocero del grupo concluye: “El que actúa pensando solo ¿acaso es dueño o patrón de esta comunidad? ¡Has decidido sin consultarnos! Tú no sirves para nada Sebastián Mamani!”. Pero será la madre de Sebastián, en una dramática escena, quién dirima finalmente el asunto al hacer explícita la condena por la ruptura del código aymara, retractándose de su orgullo anterior: si cuando fuera designado autoridad lo felicitó diciendo “Si tu padre estuviera vivo, estaría muy contento”, ahora expresa su rechazo al aseverar “Si tu padre estuviera vivo, con sus propias manos te hubiera matado... De aquí para adelante no eres más mi hijo Sebastián”. Una segunda negación filial a la que se suma la humillación pública al dejarlo con el torso desnudo en medio del frío altiplánico, y forzándole a salir del pueblo montado en un burro, a los gritos de: “Abusivo... mentiroso... No queremos aymaras como tú, ¡aquí hay gente limpia!... un aymara no debe mentir, ni robar... Vete para siempre. Si vuelves te vamos a matar”. La síntesis de este momento que oficia

---

<sup>562</sup> Tankara le dirá a Basilia: “El que está de pie, está también de cabeza. Y no puede estar de pie, si no está de cabeza... ese lugar bueno no puede ya ser como agua cristalina”.

<sup>563</sup> La ética andina, como deber o normatividad en la forma de actuar y relacionarse, se basa en un “estar” dentro del todo holístico del cosmos: significa la observancia de relaciones ordenadas y significativas que contribuyen a la Vida y su conservación dinámica, esto es, la reciprocidad entre distintas esferas de existencia. El sujeto ético es el *nosotros*. Sobre los tres pilares de la ética andina, Estermann explica:

El código incaico clásico de los tres *ama!* o *jan!* (“¡no!” prohibitivo), complementado por la prohibición tajante del incesto, forma la base imprescindible de la convivencia y justicia entre los diferentes miembros y grupos de la comunidad. *Ama suwa, ama llulla, ama quella!* (¡no seas ladrón, no seas mentiroso, no seas flojo!), estos tres ‘mandamientos’ reflejan cada uno a su manera el principio de reciprocidad (...) (no robes!) es la norma que establece la reciprocidad en cuanto a la propiedad (...) El robo es una infracción que afecta a la ‘justicia’ distributiva para la subsistencia de las personas; es una grave ‘falta de reciprocidad’, porque a la ‘adquisición’ forzada de un bien no corresponde ninguna contribución recíproca, ni a la ‘pérdida’ del mismo bien. El desequilibrio resultante sólo puede ser restituido mediante una ‘devolución’ directa o indirecta, en forma física o simbólica, en esta vida o hasta más allá de la muerte. (...) (no mientas!) establece la reciprocidad a nivel de la verdad en el sentido del equilibrio de en el intercambio de información (...) (no seas flojo, ocioso, vago!) se refiere a la falta de reciprocidad en el trabajo (...) porque en este caso no se ‘retribuye’ recíprocamente (en forma proporcional) un esfuerzo hecho por otras personas, sean éstas los mismos padres o los participantes en una de las formas de trabajo colectivo (Estermann, 2006: 269-272).

como cierre de la macrosecuencia, la da un plano general en picado donde se encuadra parte del territorio comunal y el camino de salida por donde se divisa la columna que custodia a la ex autoridad, mientras un nuevo paneo muestra a Sebastián que *se observa*. Aquí se despliega un umbral interno en el relato puesto que en un mismo paneo se produce la “salida” y la “llegada” de Sebastián a su comunidad: la definitiva.<sup>564</sup>

La cuarta y última macrosecuencia se inicia con la entrada del protagonista en la comunidad, seguido de algunos niños, uno de los cuales avisa a Tankara de su presencia.<sup>565</sup> El ansiado encuentro entre Sebastián y su territorio de origen se produce a través de la representación vicaria del amauta: “Maestro, yo he venido porque soy de aquí, y aquí nomás tengo que quedarme...”, es decir morir y permanecer para siempre. Retomando la oposición dialógica entre la serie subjetiva y la social, en la conversación con Tankara se trasluce el hecho de que en la comunidad sólo han quedado los ancianos, algunas mujeres y los niños, pues todos han ido en apoyo a los mineros. Frente a la solicitud de Sebastián para hacer la danza antigua, el anciano sabio responde: “Pero esto ya no se baila aquí, ya tampoco nadie se acuerda... Cuando había un año terrible alguien se brindaba para bailar”.<sup>566</sup> Tras preguntar por su mujer y anoticiarse de la muerte de su madre, Sebastián asume su responsabilidad sobre los hechos de corrupción y el amauta, al aceptar su ofrenda expiatoria, reconoce: “Yo sabía que ibas a llegar desde la ciudad a morir aquí...”. El joven ha traído todo lo necesario para transfigurar su paisaje personal en ritual: tiene el vestuario y la máscara tradicional, y sólo requiere de los músicos, quienes poco a poco irán recordando la melodía ceremonial y “desempolvarán” antiguos atuendos y caretas festivas.<sup>567</sup>

A partir de aquí, las dos series se tensan cada vez más hasta colisionar: el consejo de ancianos recupera, a partir de la iniciativa de Sebastián, ciertas prácticas

---

<sup>564</sup> Advuértase que Basilia ha rechazado irse a la ciudad con su esposo, decidiendo quedarse con y en la comunidad: su identidad es impensable por fuera de los marcos filiatorios del ayllu.

<sup>565</sup> Cabe destacar que el sabio (hombre vinculado a la *Pacha*, como orden cósmico espacio-temporal holístico) funciona como portador del saber en una dinámica diferente a la del maestro rural. Sin oponerse necesariamente a la lógica contemporánea representada por Vicente, Tankara da cuenta de un conjunto de experiencias colectivas o sabidurías acumuladas (meta sensitivas), que se transmiten transgeneracionalmente y de forma práctica: enseña a aprender de la Tierra, a ver y dejarse tutelar por los animales, las plantas y los signos de la Naturaleza.

Justamente, estas dos racionalidades coexisten en la misma configuración cultural-comunal.

<sup>566</sup> Si ponemos en relación la serie ritual con la histórica-referencial advertiremos Tankara podría estar aludiendo al convulso e inestable proceso de apertura democrática que comenzó a fines de 1977.

<sup>567</sup> En efecto no debe olvidarse que en la cosmovisión andina: “La relacionalidad social y cósmica es una *conditio sine qua non* de la integridad física y psíquica del ser humano (...) El yo se fortalece en la medida en que se fortalecen los lazos interpersonales, naturales y cósmicos (...) La forma predilecta de ‘trabajar’ su propia personalidad no es la razón ni el lenguaje verbal, sino el ritual y la ceremonia con un contenido simbólico” (Estermann, 2006: 235).

rituales abandonadas y con ellas cierta dimensión de su propia memoria, mientras los campesinos en lucha, traen a sus muertos y heridos de la resistencia junto a los mineros opositores a la dictadura. Si bien la tensión es creciente, consideramos que la danza-ritual del Jacha Tata Danzante da a ver la necesaria coexistencia de principios, lógicas y temporalidades diferentes. Justamente, el hecho de que los ancianos recuerden un pasado antiguo “gracias a Sebastián” y que por medio de la danza la comunidad reexperimente una fecunda ceremonia ritual de retroalimentación simbólica y cohesión social para el presente y el futuro, evidencia la potencia de la condición heterogénea de la identidad que —graficada en la figura del Sebastián migrante—, moviliza, o desestabiliza un estado de cosas “dado”, lo pone en crisis para, como decía Zavaleta Mercado, mostrar lo que de ordinario aparece sumergido. El viaje-danza final de Sebastián simboliza el momento histórico de “aparición patética de las puntas de la sociedad que, de otra manera, se mantendrían sumergidas” (Zavaleta Mercado, 1986: 21).

Resulta sugestiva la última escena en la que vemos el semblante descubierto del joven aymara: se halla en un pequeño recinto semioscuro preparándose para bailar, poniendo en condiciones su vestuario y conversando con unos niños. Ellos funcionan como herederos de la danza y la celebración espiritual del danzanti, y duplican lo que una vez hubo en la mirada de Sebastián, maravillado por el baile de Benedicto. Esos niños podrían continuar la tradición recreándola, son el futuro (también) de la Nación Clandestina.<sup>568</sup> Volviendo al momento de la preparación de Sebastián, al salir del cubículo, lugar de transmutación, nuevo vientre desde el cual vuelve a nacer a la comunidad, sin corte alguno, la cámara sólo enfoca la enorme máscara del Danzanti que ya está en la cabeza del protagonista quien adopta los movimientos de la deidad evocada, frente a la mirada embelezada de los niños. Así comienza el último tramo de su peregrinaje recorriendo el ayllu como danzante, seguido por una pequeña caravana de viejos, niños y mujeres que va creciendo hasta convertirse en multitud. A través de un pausado *zoom out* el encuadre se abre hasta cubrir panorámicamente una buena porción del ámbito circundante en una toma de belleza imponente: el hombre y la comunidad *son paisaje* junto a la Naturaleza, que los incluye, engulle y exalta.<sup>569</sup>

---

<sup>568</sup> No se olvide, retrospectivamente, que en La Paz Sebastián confeccionaba ataúdes, símbolo del encierro más extremo y la fatalidad a la que muchos pequeños se hallaban expuestos. Recuérdese también el análisis de la presencia infantil en otras películas del GU ya analizadas.

<sup>569</sup> Recapitúlese lo expuesto en relación a la importancia del punto de vista organizador del relato, potencialmente identificable con el Yatiri, con la *Pachamama* (cosmovisión integral), Sebastián muerto o

Centrándose en el cruce de las dos series, es posible pensar su relación como la alternancia entre una *danza-caravana* —ritual ancestral, promoción de la identidad en términos simbólicos—, y una *lucha en marcha* —participación política, protagonismo colectivo y promoción de la identidad en términos histórico-políticos—. Ambas series van surcando, marcando el espacio y lo redibujan como paisaje a través del dolor: de un lado por haber roto los vínculos comunitarios, el sufrimiento por el desarraigo físico y espiritual cuya única reparación es la muerte; del otro los muertos masacrados por y en la lucha. El choque de ambas series se trabaja sobre todo a nivel sonoro al solapar gritos de angustia por los muertos, discusiones acaloradas sobre la legitimidad del ritual, y la música que acompaña al danzante. Tras la intervención del Amauta, pieza relacional clave para que Sebastián no sea linchado y la danza no se pierda como instancia simbólica comunitaria reparatoria tras la masacre, el protagonista continúa su ceremonia y mientras la música se difumina en *fade out*, el sonido del viento se hace cada vez más presente en un nuevo efecto de amplificación, vía auricularización subjetiva. También aparece el silencio que subraya el estado de trance por el que atraviesa el celebrante quien, en el último tramo de su danza —montada en *ralenti*—, es encuadrado ocupando la casi totalidad del plano, lo que visualmente genera la amplificación su figura, su elevación y enaltecimiento transfigurador. Es un Sebastián que se ha transmutado en el Jacha Tata Danzanti y es enorme, hasta morir.

La escena final da cuenta del proceso de reinserción del sujeto en su comunidad: una enlutada columna humana carga a uno de los suyos que reingresa en el paisaje humano-relacional y natural del ayllu, puesto que la muerte ritual ha permitido su “retorno definitivo”. La muerte es para Sebastián vida y reconocimiento. Aquí, un breve paneo vuelve a sorprender: Sebastián es parte de su propio cortejo funerario, y *observa...* En el motivo visual e ideológico de la *observación* se trasluce y traduce la experiencia desgarradora de una identidad heterogénea, cronotópicamente diversa, políglota. Sebastián *es* un paisaje abigarrado, irreconciliable, descentrado, procesual, disperso: *es* Mamani y Maisman, el campo y la ciudad, servicio y violencia, reciprocidad y autoritarismo, liderazgo responsable y corrupción, celebración y humillación; asume el rostro del campesino y el borracho desempleado, el que fuerza a una viuda y es un afectuoso padre putativo, el artesano fúnebre y el “Tío” admirado que contagia la magia ritual, el desterrado y el Danzante.

---

un nuevo Sebastián. Recuérdese también la importancia capital del paisaje natural animizado en las películas anteriormente analizadas: *Ukamau* y *Para recibir el canto de los pájaros*.

- *Movilidades míticas y (auto)referenciales: Odisea*

¿A qué alude el título que nos convoca? ¿Al nombre griego de su protagonista? ¿A la acepción de “viaje”, como larga peripecia aventurera? ¿Remite a la serie de dificultades y penas que impiden o entorpecen la consecución de un objetivo? ¿O es que refiere a la odisea de hacer teatro en el país más pobre de América Latina? ¿Insinúa el título un naufragio, una despedida... una partida? “¿El trabajo de la refundación, del adiós, de la conciencia de un lenguaje común, de una curiosidad disminuida, de un nuevo estupor?” (Brie, 2009: 3). ¿Será todo ello reunido y entreverado?

El intertexto principal de “Odisea” es, obviamente, el poema clásico. Si bien se conservan sus figuras protagónicas —Odiseo o Ulises según la tradición latina, Penélope y Telémaco— y la trama de los veinticuatro cantos que constituyen la epopeya, la obra se preocupa por establecer relaciones semánticas con el presente superponiendo a la tradición homérica, cual palimpsesto, el actual drama de los emigrantes bolivianos y latinoamericanos.<sup>570</sup> En el motivo del viaje de Ulises desde y hacia la tierra de origen, en su periplo de encuentros y digresiones, se cifra una productiva clave de reflexión en torno a cómo las configuraciones identitarias se construyen también, en términos de heterogeneidad cultural, a través de movilidades espaciales y dispositivos simbólicos bimembres, socavando la relación refleja y sobredeterminante entre: geografía—cultura—identidad.

Sin embargo, cabe destacar que la valencia e importancia de la figura del emigrante tiene larga data en la tradición andina. Tal como plantea Leonardo De la Torre Ávila:

Es precisamente en los registros históricos y antropológicos donde puede encontrarse la huella de la tradición andina de migrar (...) migrantes regulares que tenían la misión de viajar a las tierras bajas para traer alimentos que no se producían en las alturas (...) la migración ya integraba la lógica de subsistencia de las primeras culturas organizadas de las que se tiene noticia en nuestra historia precolombina de acuerdo a un sistema que Murra describió como “un archipiélago de pisos ecológicos”. Según esta noción, a través de desplazamientos migratorios ordenados, aquella costumbre de viajar, que acabamos de señalar como vigente en la idiosincrasia andina, no significaba únicamente cambio, sino también permanencia (...) En el perfil de esta manera boliviana de decir adiós, continúa también (...) la necesidad del retorno multifacético, entre cuyos tantos epifenómenos se encuentra el de la inversión productiva en la comunidad de origen (De la Torre Ávila, 2006).

---

<sup>570</sup> Con todo, vale la pena recordar que el alejamiento de la tierra de origen de Ulises tiene una finalidad bélica, de conquista, ocupación y usurpación del espacio del Otro, y su retorno —aunque pospuesto, logrado con éxito— se liga a la audacia y la astucia, de quien es, según el epítome clásico, rico en ingenios. El viaje de los emigrantes, tal como queda representado en la obra, está motivado por la sobrevivencia y el anhelo de una vida mejor, e implica el encuentro con la Otredad cultural, muchas veces el desamparo, la muerte, y un retorno humillante y forzado.



La identidad cultural boliviana es problematizada a través de una obra que, como ella, es heterogénea: apela a la narrativa épica griega (occidental) como soporte matriz de una reflexión sobre un tópico con “tradicón” local —la migrancia andina— que, releída en el contexto actual, alude incluso a una realidad regional más amplia. Se solapan entonces lo mítico-lírico y lo social: la historia recibe un tratamiento poético, y a lo mítico se lo dota de espesor referencial. Como señalamos más arriba, son parte del heterogéneo entramado discursivo numerosos intertextos literarios, críticos y fílmicos de carácter occidental y de diversos períodos históricos y tradiciones artísticas, a los que se suman variadas fuentes musicales y dancísticas occidentales y no occidentales que van, por ejemplo, desde los zancos circenses y las artes marciales (incluso con el sable japonés), a las danzas folklóricas bolivianas. La heterocronía y heterotopía de estos materiales, sus cualidades “locales” y “universales” van en consonancia con el tipo de sujeto dramático construido por la obra y la abigarrada configuración de situaciones y acciones dramáticas de tipo no homogéneo que presenta la puesta.

La misma se estructura a partir de una dinámica de solapamientos entre secuencias que despliegan la dimensión mítica a partir de la *Odisea* homérica y otras ligadas a la historia reciente de los pueblos latinoamericanos, configurando un diálogo especular entre un plano subjetivo de tono poético-metafórico; con otro colectivo y político ligado a la reflexión histórica y la crítica social. Por una parte se despliega el relato mítico e individual del viaje de retorno de Ulises y la duplicación de ese viaje en su hijo Telémaco en clave de problemática filial-parental e intergeneracional (alternancia de secuencias entre uno y otro), y por otra se amplifica esa dimensión personal a una colectiva para dar cuenta de la vigencia y multiplicación del drama del desarraigo en Otros muchos Ulises, Telémacos y Penélopes de la actualidad. En los personajes homéricos lo identitario se juega desde un rol/lazo de tipo filial, más o menos estable y no demasiado heterogéneo, mientras que en los emigrantes toda permanencia identitaria se pone en crisis y el atributo que les caracteriza es el movimiento, el desconcierto que, asimismo, expone el peso que tiene en el presente el ejercicio de la violencia, la discriminación y la exclusión como mecanismos político-sociales de modelado de la identidad.

En este juego de sístole y diástole dramática, vaivén de lo universal y lo particular —donde lo “universal” también podría ser leído en función de la valencia y visibilidad de un relato ampliamente conocido que versa sobre una familia real, y lo “particular” en función del drama regional, latinoamericano y más específicamente

andino–, la obra va más allá e incluye, en una dinámica autoreflexiva, las historias “migrantes” de los propios actores del grupo y sus familias. En las “Notas a la Odisea”, ensayo breve que acompaña el texto dramático de la obra, Brie señala una clave de trabajo que confirma lo planteado hasta aquí en relación al principio constructivo del espectáculo: “Partamos de nosotros, de nuestra Odisea. ¿Cuáles son nuestros naufragios, pasiones, monstruos? ¿Qué abandonamos? (...) *Digan yo, yo, para decir nosotros. Digamos nosotros para decir ustedes. No perdamos esta intimidad que golpea a nuestra puerta y quiere volverse universo* (...) Detrás de Laertes, Penélope, Argos, Circe, Calipso, Ítaca, se agitan, invisibles, otras almas y paisajes” (2009: 3-4).<sup>571</sup> No es menor tampoco el efecto de heterogeneidad sonora que genera un mismo idioma (castellano) pronunciado a través de distintos acentos que van desde el propiamente “local” boliviano, al estadounidense, pasando por el portugués, italiano y argentino.<sup>572</sup>

Al interior de la serie poética-individual —la historia de la familia real de Ítaca— existe una diferencia que no puede soslayarse: el personaje principal sobre el que pivotea “Odisea” es el epítome del disfraz, las identidades múltiples, no estables, cuestión que la larga tradición oral que retoma Homero, ya exponía. Los aedos y rapsodas subrayaban su cualidad digresiva diferenciando su “estilo” de retorno desde Troya del de los otros griegos: Ulises es la “heterogeneidad en movimiento” que llega incluso hasta los confines mismos de la idea de desplazamiento, al “visitar” el reino de los muertos. Diferente es el caso de su hijo y su esposa, cuyas identidades están ancladas y sobredeterminadas por la pertenencia al espacio familiar, real (Palacio) y territorial (Ítaca). Pero, mientras el caso de Penélope es radical en este sentido, puesto que su identidad es representada de un modo homogéneo en relación al género y asociada unilinealmente a la figura de la víctima y el espacio doméstico; en Telémaco se observa el tránsito, el pasaje ritual que brinda un viaje como figuración del paso de la juventud a la madurez adulta: Telémaco realiza un viaje de formación, de aprendizaje y de memoria a través de quienes conocieron y trataron a su padre. Esta “diferencia” de caracteres dentro de la serie subjetiva, es decir entre Ulises por un lado, y Telémaco y Penélope por otro, pone de manifiesto las resonancias unen al protagonista con la serie

---

<sup>571</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>572</sup> En torno a la diversidad lingüística añádase que al comienzo de la obra hay una pequeñísima escena, apenas iluminada con una linterna que deja ver el rostro de Circe conversando por teléfono con Telémaco (en *off*), donde la diosa, interpretada por la brasileña Alice Guimaraes, habla mayoritariamente en portugués y algo en español. Esto vuelve a repetirse en algunos fragmentos de la escena 1 del II acto que vuelve a tener a Circe como protagonista. Debe advertirse también la presencia del inglés en el cuadro cinco de la escena 11 (acto I), donde los lestrigones del siglo XXI se encarnan en los minuteman norteamericanos.

referencial-colectiva, justamente porque la estrategia del migrante —para mantenerse con vida y llegar a destino— es la simulación, la clandestinidad, el disfraz verbal, físico y visual: el “hacerse pasar por...”.

En obra de TA Ulises no recibe un tratamiento “heroizante”, en tanto no se busca configurar y fijar un tipo ideal de proyección colectiva o establecer un modelo de acción y emulación. “Odisea” no se detiene ni prioriza el “deber ser” que identifica al héroe; sino que más bien observa y *pone en relieve* otro de los rasgos que lo constituyen: su carácter ambivalente, su capacidad de mediación entre el orden y el desorden, lo abyecto y lo sobrenatural, su doble pertenencia a lo “civilizado” y lo “salvaje”, lo diurno y lo nocturno, lo real y lo imaginario (Bauzá, 2004). Esa condición de doble filiación es manifestación de heterogeneidad, y es el rasgo que liga/articula a Ulises con los migrantes. Por otra parte si uno de los aspectos más significativos de la figura heroica en general, y de Odiseo en particular, es el sufrimiento, el dolor, la duda, una suerte de exilio existencial que subraya sus notas humanas; debe observarse el paralelo semántico y simbólico en relación al padecimiento y daños que experimentan los emigrantes.<sup>573</sup>

El sistema de personajes se organiza en sintonía con la dinámica dual mítico-subjetiva/ histórico-colectiva que venimos describiendo. Penélope, Calipso y Náusica,<sup>574</sup> activan fundamentalmente el polo subjetivo individual de la historia, al habitar y configurar espacios desterritorializados (islas) y ámbitos fantasmáticos (sueños, fantasías, proyecciones, memoraciones). Telémaco, bascula entre la reflexión de su subjetividad y la activación intermitente del polo social-colectivo. Ulises como personaje principal, se despliega tanto en el polo subjetivo como en el colectivo (emigrantes). Una pregunta recurrente, que ya está presente de manera clave en el poema homérico y que vertebra la obra en sus dos dimensiones, problematiza la ligazón entre identidad y procedencia: en la interpelación “¿Quién eres? ¿De dónde llegas?”

---

<sup>573</sup> Además del protagonista, la mediación entre los planos individual y colectivo está dada por el personaje de la diosa Palas Atenea, quien oficia en varios momentos de la obra como narradora. A diferencia de “La Ilíada”, su figura adquiere en esta obra un tono menos belicoso y excesivamente racional, presentándose como un carácter liminal vinculado simultáneamente al universo del sueño y la vigilia racional, el tiempo ancestral y el histórico: sus injerencias, ya sea a través de preguntas retóricas, enigmas, reflexiones, aseveraciones o intervenciones tipo *deus ex machina*, hacen posible el “paso”, el viaje, entre núcleos semánticos en tensión.

<sup>574</sup> Nótese la organización del sistema de vestuario y el tratamiento cromático de la puesta en escena: mientras Calipso, metonimia de la isla y el mar, es caracterizada con un vestido azul de tela liviana, con mucho vuelo; Penélope, metonimia de la tierra de origen, porta un vestido de colores marrones y una tela más rústica; Náusica, por su parte, tendrá un grácil vestido amarillo de tela muy fina y liviana, símbolo de virginidad y juventud. Los dioses visten prendas finas de raso en colores claros; mientras los emigrantes prendas ‘fuertes’, resistentes, y *de uso* diario.

parece expresarse la paradoja de que la historia personal, más que definirse por un origen uniforme y homogéneo refiere al itinerario de arraigos y desarraigos sucesivos, solapamientos y pertenencias culturales heterogéneas que “hacen” a la identidad cultural.<sup>575</sup>

Ya desde el nivel escenográfico, la puesta reflexiona en torno de los límites geosimbólicos y la territorialización del tiempo y la memoria. En la configuración espacial de la puesta en escena se destacan dos elementos. El primero es la señalización del proscenio con un grueso reborde de arena como línea medial de tránsito y circulación, muralla, filo/abismo, espacio liminal productor de sentido. El segundo, dentro del espacio escénico, es un dispositivo de cañas colgantes que, por medio de un sistema de cortinas que pueden cerrarse y abrirse —o agruparse de varias formas—, construye paisajes de enorme plasticidad y dinamismo (habitaciones, jaulas, puertas, umbrales, pasillos, corredores, paredes, caminos) que organizan la dinámica espacio-temporal de la obra.<sup>576</sup>

“Odisea” se organiza en tres macrosecuencias que recuerdan la estructura del poema con su división tripartita. En la primera (acto I, escenas 1 a 5), que se corresponde en parte con la llamada “Telemaquia” de la lírica homérica (cantos I a IV),<sup>577</sup> se plantean sucesivamente los conflictos subjetivos —Ulises, Penélope y Telémaco— a los que se suma el conflicto colectivo-histórico (la desprotección socio-política del migrante). El cierre de esta secuencia para cada una de las series se da del siguiente modo: Ulises parte de la isla de Calipso rumbo a Ítaca; Penélope ratifica su destino de espera como viaje subjetivo al que siempre “esta partiendo”; Telémaco decide partir de Ítaca en busca de su padre; y por último, Atenea funciona como portavoz de la serie social para reflexionar sobre el “no-lugar” disponible de los desposeídos y su expulsión permanente: el desarraigo como destino. En la segunda macrosecuencia (acto I, escenas 6 a 10; y acto II, escenas 1 a 3), cada serie —las tres subjetivas y la social— despliega un itinerario de preguntas, desvíos y trayectorias bifurcadas que, sin embargo, confirman que al final del periplo se llegará a “destino”. En el poema homérico estos sucesos están contados entre los cantos V y XIII, cuando en la corte del rey Alcínoo el protagonista narra la “odisea” vivida hasta ese momento

---

<sup>575</sup> Esa pregunta se volverá explícita en boca del rey de los feacios, en Polifemo, en Circe, en Penélope, y en Laertes, por ejemplo.

<sup>576</sup> El sistema de cañas fue diseñado por el actor Gonzalo Callejas.

<sup>577</sup> La “Telemaquia” es una suerte de introducción al poema en la que se describe la situación de Ítaca, el sufrimiento de la familia real y la partida del joven príncipe en busca de su padre.

como parte de su viaje de regreso a Ítaca. En la obra de TA, esta macrosecuencia ratifica la misión de fidelidad y espera al esposo por parte de Penélope, y describe el viaje de Telémaco quien pregunta por el paradero de su padre en distintos espacios/personas. En cuanto a Ulises, se narra su naufragio en la isla de los Feacios: lo que resulta clave en esta sección es la conversión escénica del Ulises subjetivo al colectivo que, en el final del acto I, permite describir la peligrosa travesía latinoamericana de los viajantes rumbo a EE.UU. en palimpsesto con el relato sobre derrotero del héroe homérico. En la última macrosecuencia (acto II, escenas 4 a 13) se resuelven los conflictos planteados. Ulises consigue regresar a Ítaca y lograr el re-conocimiento progresivo de sus compatriotas, esclavos, familiares y pretendientes de Penélope, vengándose de éstos últimos y poniendo en “orden” el territorio. La esposa re-conoce y es re-conocida por Odisea, mientras que Telémaco retorna a Ítaca y, reconociéndose como hijo de Ulises en la ejecución de la venganza contra los pretendientes, consolida su pasaje al mundo adulto. La serie social se despliega fundamentalmente cuando se describe el drama de la deportación, y en el final de la obra se multiplican las historias migrantes. Allí, a través de las trayectorias personales de los actores, que se evidencian como tales en una operación autoreflexiva, se subraya el cariz singular de una realidad masiva y sólo superficialmente anónima y homogénea.

El “viaje” se inicia con la presentación del personaje de Ulises emplazado en un cronotopo peculiar: la isla de Calipso, un ámbito abierto pero aislado, sin tiempo ni contexto, y unidireccional a nivel de relaciones sociales: “Aquí no llega nadie” (Brie, 2009: 10) dirá el protagonista en su primer monólogo. Desde el plano discursivo la isla se configura, a nivel espacial como refugio y jaula, y en lo concerniente al tiempo en tanto repetición rutinaria, homogénea y “natural” en símil al vaivén del agua marina, y opuesta al tiempo histórico del ámbito social. Esa temporalidad “Va y viene” como advierte Calipso, “Y yo me quedo” contesta Ulises. Sin embargo rápidamente el protagonista postula su objetivo:

**Ulises:** Quiero volver a mi casa,  
quiero regresar a mi isla de rocas,  
árida, fría, llena de viento y de sol.  
Quiero ver a mi hijo,  
a Penélope, mi esposa.  
Envejecer con los rostros,  
los árboles y las piedras  
que me vieron hacerme hombre.  
Quiero partir, vivir, morir (Brie, 2009: 10)

La memoria permite al personaje referenciar por negación (no-aquí/no ahora) el espacio de pertenencia, es decir Ítaca que, a través del discurso verbal, se trae al presente. Adviértase que la nostalgia aparece en toda la pieza como atributo del protagonista: es anhelo, tentación a dejarse morir y también estímulo para la progresión de la acción dramática (vivir y buscar el camino de regreso). La nostalgia es incluso una suerte de “lugar imaginario” que reúne a personajes ubicados en espacios diferentes. Así, Ulises fantasea con su mujer y su hijo convirtiéndoles en co-habitantes de la isla de la ninfa. Su evocación virtual y aparición espectral adensa, da espesor heterogéneo al espacio diegético en una escena que se caracteriza por la creciente desorganización y caos discursivo y de acciones dramáticas, donde las réplicas de los personajes se superponen y vuelven ininteligibles.

Seguidamente, Penélope desprecia a los pretendientes y pone en escena su nostalgia en forma de canción ranchera al entonar junto a sus esclavas “Por tu maldito amor”, melodía popular mexicana de Vicente Fernández. Si bien a diferencia de su esposo se encuentra en un espacio conocido, situado y cerrado, éste tampoco le significa seguridad: acosada permanentemente, debe fingir con sistematicidad y su identidad — definida como esposa y madre— está trastocada por la amenaza y la coacción. Nótese que durante toda la obra el personaje se estructura a partir del miedo a no poder reconocer al esposo ido, la duda y el tiempo transcurrido la llevan a recurrentes ejercicios de evocación, ora en sueños, ora en espejismos, ora en relatos, de cómo era la imagen de Ulises al partir hacia Troya. De ahí que las ensoñaciones sean para Penélope ámbitos de recuerdo y presagio: espacios virtuales, abiertos al pasado y al futuro, donde el deseo es posible, en contraposición al presente homologado al encierro y la rutina que, como el esposo, ella también padece.<sup>578</sup>

En la escena titulada “Ítaca”, estructurada en varios cuadros, se presenta el conflicto de Telémaco, quien no conoció a su padre y frente a la presencia intimidatoria de los pretendientes experimenta una identidad des-centrada, en crisis, cuestionando su rol de varón primogénito y adulto en ciernes. Para reestructurarse, deberá iniciar un viaje tras el paradero de Odiseo, personificación de su propia tierra de origen o Patria. En esta escena resulta muy interesante la configuración semántica del espacio Palacio.

---

<sup>578</sup> Penélope remarca desde el texto escénico que “otra vez” los pretendientes festejan, que “como siempre” los pretendientes se quedan a cenar, y que las flores que estos obsequian vayan “al lugar de siempre”. El mar como “espacio” dual de unión y separación, es espejo de rememoración de un pasado de feliz unión sponsal. Ese mismo mar será observado obsesivamente después por Calipso al irse el protagonista de su isla.

En el cuadro “Asamblea en Ítaca”, el Palacio, centro del poder económico, político, administrativo, cultural y familiar, se presenta como un ámbito cerrado, referencialmente conocido pero usurpado, casi un paralelo al espacio troyano expoliado y violado. La densidad del lugar está dada además por la valía singular que posee para la familia real, en tanto el Palacio es además el hogar: lo político y lo doméstico se entreveran en una unidad mixta. La burla de los pretendientes, construidos textual y escénicamente desde el grotesco y caracterizados por una animalidad rapaz y mezquina, pone de manifiesto que el despojo simbólico y físico, la conquista política y doméstica, es el destino fatídico hacia el cual la Casa de Ulises tiende, lo que significa literalmente la muerte. Subráyese que tanto para Telémaco como para Penélope, Ulises se configura él mismo como tierra de origen portadora y vehiculizadora de identidad, memoria y orientación: al faltar Ulises ambos personajes se hallan desarraigados, dislocados identitariamente.<sup>579</sup> Mientras dos actores retienen a Telémaco con una tensa tela y luego lo anudan y sacuden, el joven atraviesa con dificultad el espacio escénico y una de las cortinas de caña mientras grita hasta caer arrojado al piso:

**Telémaco:** Te habrás olvidado  
que tenías un hijo,  
mujer, una casa,  
un padre, una patria.  
(...)  
¿Allí donde estás,  
te acuerdas de mí?  
¿Alguien recuerda  
lo que no conoce? (Brie, 2009: 17).

Para conocer y reconocerse, a fin de paliar el despojo y el abuso, combatir la muerte física y simbólica, Telémaco emprende viaje: aquí es fundamental la intervención de Atenea, quien alienta a la ruptura del espacio conocido, cerrado y obturado, en busca del que vertebra el sentido a pesar del tiempo y la distancia, porque es origen seminal. La puesta en escena resuelve económicamente este momento a través de la armonización del sistema lumínico (luz lateral), la coreografía de los actores y el dispositivo escenográfico: el zigzag a través de las cañas que Atenea y Telémaco ejecutan recoge la imagen discursiva del itinerario, el zarpar clandestino y el cruce de sucesivos umbrales.<sup>580</sup>

---

<sup>579</sup> Advuértase la insistencia de Penélope en espacializar su discurso al describir cómo el canto del aedo Femio, quien rememora las hazañas de Ulises, recorre/dibuja el espacio fuera de escena del Palacio: “El canto subía por las escaleras/ cruzaba los patios/ entraba en los cuartos/ Las noches de amor/ perdidas, distantes/ ahora regresaban/con esas palabras” (Brie, 2009: 18-19).

<sup>580</sup> Este motivo visual escénico y performático del zigzag, como trashumancia marítima, volverá a repetirse como *leiv-motiv*.

En el siguiente cuadro —“Evocación de Ulises”—, aparecen dos procedimientos que en la obra se reiterarán varias veces a la hora de “regresar” a la tierra de origen o su equivalente. El relato oral y la descripción minuciosa por un lado, y la danza/juego físico por otro, dibujan la presencia de lo ausente y así los recuerdos de Penélope y las proyecciones de Telémaco evocan, invocan y convocan, ya desde la palabra ya desde la proxemia a un Ulises imaginario/virtual que se hace co-presente en Ítaca: “El canto me ayuda a ver a mi padre, a sentirlo cerca. Eso que te duele, que te quita el aire, me ayuda a vivir” (19) dirá Telémaco a su madre, mientras inicia un juego de reconocimiento con su padre por el cual, al tocar su propia geografía física (rostro y cuerpo) y la de aquel “imaginado”, logra re-conocerse como hijo. El relato y el toque lúdico llegan a dar entidad corporal y vincular, y desde ahí resulta, aunque precaria, posible la fundación de la propia identidad.

El próximo cuadro —“La violación”— vuelca su atención sobre la problemática de la violencia física, social y simbólica ejercida contra las mujeres en tanto territorio, la vejación como un modo de apropiación económico-cultural, una forma de usurpación del paisaje: el espacio interno y familiar que es asimismo espacio de poder político, se cierra sobre la esposa y esclavas de Odiseo a partir del uso de la fuerza. Lo más significativo de este cuadro es que el discurso verbal de Atenea y las esclavas perfora — desde adentro— el mítico-lírico para des-subjetivarlo y socializarlo históricamente:

**Atenea:** Penélope esposa,  
tu cama vacía,  
son cientos de camas  
tu hijo pequeño  
no es único hijo.  
Edificios llenos  
de niños sin padres,  
casas acosadas  
(...)

**Esclava:** Esta vieja historia  
la contaba un ciego.  
¿Cuándo comenzó?  
¿Quién partió primero?  
¿Para qué se fueron,  
quién los expulsó?

**Esclava 2:** Los otros Ulises  
¿de dónde vinieron?  
Palestina, Irán, Uganda, Uruguay,  
Paraguay, Bolivia, India, Pakistán.

**Esclava 3:** Nacieron un día, nadie les contó  
que ya desde niños no había lugar  
ni espacio para ellos  
nunca se escondieron,  
no hay donde esconderse  
una vez nacidos



**Atenea:** Cada uno en su sitio:  
latinos, chicanos,  
negros, bolivianos,  
tamiles, afganos,  
no osen moverse.  
Reciban miseria,  
la guerra, el tormento,  
como quien recibe la lluvia en invierno.  
El cielo es inmenso  
y la tierra estrecha,  
ninguno se mueva.  
No queda lugar.  
(Brie, 2009: 20-21)

Se trata de un cuadro donde la problemática de la emigración, el desarraigo y los arraigos forzados se vinculan a las nuevas formas de imperialismo global y las identidades fluctuantes. Precisamente, para volver al origen imperial del desarraigo voluntario de Ulises (que luego devendrá en forzado), luego de la escena donde se describe la partida amorosa de la isla de Calipso, la escena “Viaje a Pilos” condensa el relato sobre la contienda. Desarrollada en un espacio cerrado físicamente —hospicio—, pero abierto virtual y fantasmáticamente, es protagonizada por Telémaco y el viejo Néstor, que peleó junto a Ulises. La guerra y la ciudad de Troya —toda ella una figura del territorio en disputa: siete murallas, indestructible, inviolable—, son temas de necesaria referencia: paradójicamente el rey lírico-mítico es en la obra de TA un viejo mutilado que ha perdido a su vástago en la batalla y resume la imagen de los combatientes anónimos, el soldado raso y también cualquier hombre golpeado por la guerra que lo pierde todo, su herencia física y familiar, su cuerpo, su dignidad —se babea, vomita, tiene un episodio de epilepsia—. <sup>581</sup> La obra referencia la barbarie transtemporal del exterminio de la Vida y la vejación de lo humano, y en Troya se transfiguran —explícitamente— otras masacres y genocidios:

**Telémaco:** Entré en los quirófanos,  
busqué en los repartos.  
Los niños de Troya,  
de Bosnia, de Irak,  
de Rwanda, Vietnam,  
los que se salvaron  
luego del incendio  
allí se encontraban.  
Los rostros quemados,  
llagas de napalm (Brie, 2009: 29)

---

<sup>581</sup> Esta descripción patética recuerda a “otro” soldado perseguido por fantasmas: aquél boliviano de “Las abarcas...”.

Pero la escena también toca el problema de la permanencia a través del linaje: la guerra justamente invierte esa lógica y son los padres los que entierran a los hijos. En el relato verbal sobre cómo es muerto su hijo, el anciano alucina y termina por utilizar como soporte material de su fantasía a Telémaco, a quien trata como a su vástago asesinado e intenta sujetar —patéticamente, puesto que tiene sus brazos mutilados—. Asociado a la violencia y la guerra, tópicos centrales que TA trabajó *in extenso* en “La Ilíada”, aquí aparece el tema de la venganza: así Néstor relata al primogénito de Odiseo tanto la febril represalia griega como la oportuna argucia que su padre puso en marcha para entrar a la ciudad y vencer sus infranqueables murallas con el famoso caballo. De este modo alecciona al joven en torno a la sed vindicativa en contra de los pretendientes y la potencia de la astucia en cualquier empresa difícil. Pero la obra condena al viejo y abandonado rey: mientras Telémaco desaparece de la escena, se hacen presentes las víctimas de su venganza y odio, quienes conviven en su conciencia y espectralmente lo acosan. Las mujeres de Troya acercan muñecos de bebé manchados con sangre, y “desfiguran” el rostro y manera de hablar del anciano, al inmovilizar sus gestos con un hilo invisible que se tensa y sujeta alrededor de su cabeza. Nuevamente, el ámbito escénico condensa el espacio referencial, el virtual y el mnémico en un único y denso paisaje:

**Néstor:** Yo quiero olvidar.  
Quisiera morirme,  
sin que los recuerdos  
muerdan en mi nuca.  
Cuando cae la noche,  
por este pasillo  
desfilan los muertos,  
los niños, los viejos  
(...)  
Delante va mi hijo  
pasan y me miran  
(...)  
Buscan a sus madres,  
buscan a sus hijos  
los buscan aquí (Brie, 2009: 31)

En oposición de registro dramático, la contracara de esta escena es aquella titulada “La visita a Menelao”, que pone en imagen la vida del conquistador después de la guerra.<sup>582</sup> Lo hace a través del registro paródico, burlándose de las fiestas populares bolivianas en las que abundan los saludos, el alcohol y se brinda por cualquier motivo,

---

<sup>582</sup> También se problematiza el tópico de la herencia y los hijos: en los cuadros de la escena se narra el casamiento de Hermíone la hija de Menelao que, en la pieza es bastarda mientras en la tradición mitológica, legítima.

donde anfitriones e invitados terminan borrachos y se desatan peleas sin sentido a causa de la bebida: en ese marco el relato de la guerra de Troya es otro diferente en boca de Menelao quien, desde el sistema de vestuario, es caracterizado como un nuevo rico ostentoso (porta como corona una rosca de pan y billetes como pañuelo en la solapa del saco).<sup>583</sup> Aquí, los resultados de la escaramuza se explican como el “esfuerzo de 15 años de trabajo”, traduciendo guerra como negocio y mercancía. Pero nótese además que se estrecha la relación entre lugar geográfico, oficio e identidad, en alusión a los habituales trabajos que realizan los emigrantes latinos en el exterior: “albañil en Texas, taxista en Miami, marine en Irak, dealer en Vegas”. Cabe destacar que este cuadro —“Consejos de Menealo”— condensa el canto IV del poema homérico, donde se insta al príncipe a la venganza. En la obra este sentido vindicativo permanece y la verbosidad frenética del monólogo final del joven confirma “el aprendizaje de los consejos” de represalia y desquite.

La escena “Penélope e Iftima” permite, por un lado continuar elaborando recursivamente el tema del regreso, en este caso del hijo: Atenea trocada en Íftima —hermana de Penélope— asegura en sueños que el hijo regresará y ratifica la misión de esposa y madre: “Tu destino es esperar” (38). Afirmaciones que anudan a la mujer al espacio físico de Ítaca y al palacio en particular (casi como una trinchera de batalla), y detienen su tiempo vital, puesto que ponen en “pausa” la temporalidad cronológica, en una espera indefinida. Pero por otro lado, lo más significativo de la escena es el trazado de un nuevo arco de proyección social del drama individual familiar:

**Atenea:** Penélope, pobre mujer,  
desde tu hogar destruido  
añoras al hombre que fue  
a destruir otros hogares.  
Tu luto refleja el luto  
de aquellos que recibieron  
la furia de los guerreros  
que mandaba tu marido  
¿Se lo merecían ellos?  
¿Te lo merecías tú?  
¿quién merece lo que llega  
con el ángel del terror?  
¿Se lo merecen los niños  
que vieron morir sus padres  
y sobre sus cuerpos yertos  
esperaron el cuchillo

---

<sup>583</sup> Advuértase que será frecuente la ridiculización en clave grotesca de personajes ligados al bandidaje, la corrupción, la falsedad, la opresión: los pretendientes, Menelao y los lestrigones, son caracterizados exageradamente, y esto suele tener su expresión escénica en la configuración del paisaje sonoro, ya sea a partir de la profusión de gritos, superposición de réplicas y ruidos guturales, como en la modificación/distorsión del registro audible de las voces.

que afile su pesadilla  
y la convierta en silencio?  
(...) (Brie, 2009: 37-38)

La escena siguiente retorna al itinerario de Ulises quien naufraga nuevamente: este momento posee un alto nivel de estimulación perceptual a causa de los ruidos producidos en la extra-escena que semejan truenos, y el rumor de las cañas de totora del dispositivo escenográfico que emula el oleaje marino; a lo que se suman los efectos lumínicos y el movimiento del intérprete (de Ulises) que corre por la escena y es movido con violencia por otros actores. Nuevamente, en un espacio abierto, des-situado y a la deriva, otra mujer, Náusica, sirve al protagonista para continuar con su viaje de regreso. Al igual que Telémaco, personaje en quien se espeja, lo que se despliega con la hija del rey de los feacios es el paso identitario (o viaje) de la niñez a la adultez (femenina):<sup>584</sup> se tensa la imagen de sí misma como hija, hermana y niña, con la de mujer esposa deseante. Justamente, de esa tensión se valdrá Ulises manteniendo la unidad de la cadena semántico-ideológica compuesta por nombre-casa-patria-esposo en tanto nomencladores de identidad femenina.<sup>585</sup>

Tal como en la epopeya homérica, el viaje de regreso de Ulises está plagado de travesías, digresiones y pérdidas de orientación, desconcierto. El naufragio en la isla de los feacios y la cena en honor del “extranjero” llevan al protagonista a narrar retrospectivamente su periplo; periplo que la puesta en escena hace converger con el de los emigrantes: así la serie individual tiene su extensión o resonancia en la serie social, y Ulises se convierte en náufrago-viajante latino clandestino. Obviando el marco del festín, a partir de la simple pregunta del rey Alcínoo “¿Quién eres y de dónde llegas?”, en la escena “El viaje de Ulises”, el personaje se vuelve representante y portavoz de la historia de miles de anónimos que viajan rumbo a EE.UU. en una suerte de peregrinación peligrosa y a veces mortal, en busca del llamado “progreso” que en sus

---

<sup>584</sup> De hecho la tradición mitológica hace que Telémaco y Náusica finalmente se conozcan y concreten un enlace matrimonial.

<sup>585</sup> **Ulises:** ¿Eres una diosa o eres mujer?

Si eres mujer dichoso el hombre que  
pueda casarse contigo (...)  
Los dioses te den marido, una casa  
(...)

**Náusica:** Quisiera que este hombre  
fuera mi marido  
Que viviera aquí,  
dentro de mi casa.  
Quisiera que este hombre  
deseara mi cuerpo  
(Brie, 2009: 39 y 41)

países de origen no es posible concretar. Mientras comienza a narrar la travesía, el Ulises casi desnudo que arribó a la corte, se va transformando en migrante al vestirse con ropas de uso diario que van acercándole sus compañeros quienes, poco a poco, mediante una danza llegan a escena (aunque prácticamente no tendrán intervenciones verbales).

La obra solapa tiempos y espacios, culturas y personajes heterodoxos: Caribdis es Guatemala, Polifemo un pandillero narco mexicano, Escila el desierto mexicano, y los lestrigones, voluntarios norteamericanos que vigilan la frontera.<sup>586</sup> Los espacios configurados desde el itinerario relatado son contradictorios: siendo en general abiertos, resaltan el encierro, el asecho, empujan a esconderse, son inestables, inseguros, violentos, y con frecuencia fatídicos por la acción/omisión humana: quien “colabora” en la huida, comercia con ella y se vuelve asesino. El problema del emigrado no sólo tiene una dimensión cultural, simbólica y existencial, sino también económico-social: precisamente en estos cuadros se expone la problemática de la precarización del trabajo y el abuso al emigrante. Aquí cobra relevancia dramática la frontera escénica: frente a ella un grupo de migrantes se dispondrá en una línea de equivalencia existencial, mientras el relato de Ulises despliega paisajes referenciales, míticos e imaginarios superpuestos; lugares textuales y geográficos que se funden en una misma cartografía discursiva y escénico-visual. La línea humana (proxemia y kinesia) frente a la línea arbitraria (escénica), expresa que la historia de “un” emigrado es ejemplar.

La imagen escénica que condensa la primera tragedia del viajante clandestino en las aguas de Guatemala-Caribdis<sup>587</sup> —el ahogo en el golfo— es la de los emigrados bamboleándose lentamente mientras de sus bocas despiden agua:

**Ulises:** Los imaginé debajo del agua (...)  
Allá en su casa,  
Todavía esperan alguna noticia (...)  
¿Dónde se perdió? (...)  
Esperan un muerto,  
los muertos no vuelven (Brie, 2009: 43)

La escena continúa la problematización de la frontera subdividiéndola en tres instancias. La primera es la que configura el Ferrocarril del Istmo de Tehuantepec (FIT)

---

<sup>586</sup> La trama teatral no respeta el orden cronológico que tiene el poema homérico en relación a la aparición de estas figuras y sucesos.

<sup>587</sup> Recuérdese que la figura mitológica de Caribdis es la de un monstruo marino que devora grandes cantidades de agua y seres humanos, para alimentarse.

homologado a Antífates.<sup>588</sup> Los migrantes, reunidos en el centro de la escena forman un grupo compacto, una masa que mira a público, mientras Ulises recuerda:

**Ulises:** En el sur de México,  
vi una procesión.  
Sudamericanos, centroamericanos  
cada día cruzaban de a mil la frontera  
yéndose hacia el norte,  
a Estados Unidos (...)  
Nos amenazaron:  
“Acuérdense mierdas  
que no es su país”.

**Otro:** Y un día llegas a la puerta del infierno...  
San Luis Potosí.  
(Brie, 2009: 44)

Enmarcada la estación de tren por la cercana presencia del cementerio —a modo de presagio espacial y siempre desde la referencia del discurso verbal—, la figura-emblema que condensa el sentido y da título al cuadro tres es Polifemo, que despliega la problemática de la trata de personas y el narcotráfico desde México a EE.UU.: signo de ilegalidad y violencia desmedida, la nueva forma de antropofagia es el comercio con la vida humana. La aparición de Polifemo Blaqui se señala a nivel musical con una cumbia colombiana interpretada en la extra-escena que funciona como *leiv motiv* del personaje. El ritmo y la melodía alegre, el registro grotesco de los movimientos y la performance verbal, y la brutalidad del significado del discurso de Polifemo, generan un fuerte contrapunto semántico y audiovisual que queda reforzado con la imagen a través de la cual “asesina” a un emigrante al escupir sobre él un líquido rojizo, emulando el efecto de un cuerpo arrojado a las vías del tren.<sup>589</sup> Frente al imperio de la fuerza, Ulises expone el drama de los emigrantes reducidos a NN: de este modo si en el poema homérico el cambio de nombre (de Odiseo a “Nadie”) servía como ardid y trampa, en el presente latinoamericano es expresión cruda del anonimato y desprotección absoluta.

**Polifemo:** (...) Mi Dios es mi fuerza,  
Yo hago lo que quiero (...)  
¿Cómo es que te llamas?

**Ulises:** Mi nombre no importa  
Aquí somos nadie.  
(Brie, 2009: 47)

Lo que en el poema homérico funcionaba como una estrategia de supervivencia, una argucia individual, la obra lo ilumina y relee en clave de denuncia social. De hecho, en el mismo cuadro Polifemo explicita la pérdida de lazos y memoria grupal colectiva, y

---

<sup>588</sup> Según la tradición mitológica era el rey de los lestrigones, un ser voraz y antropófago.

<sup>589</sup> Procedimiento visual ya utilizado en “La Ilíada” como una de las formas de “dar muerte” al adversario.

Ulises hace lo propio respecto del desajuste de lenguaje y nombre: en suma la desorganización completa de la identidad cultural.

**Polifemo:** No podrás contarlo  
porque tú caerás al final de todos.  
Ningún testimonio,  
ninguna memoria,  
excepto la mía, la del carnicero (...)

**Ulises:** (...) ¿Mi nombre no importa?  
Ya se olvida uno  
el nombre de las cosas  
ya no hablas como antes.  
(...) y pierdes el nombre  
Nadie te conoce y te llamas Nadie  
(Brie, 2009: 48)

En los siguientes dos cuadros se configura la segunda instancia de la frontera, el desierto mexicano-estadounidense homologado con Escila: desierto-trampa, vigilancia brutal; y desierto-nostalgia, borde de la locura.<sup>590</sup> Los emigrantes van cruzando límenes invisibles a través de la danza y la música andina, hasta volver a quedar delante del proscenio, donde la puesta subraya la marcación territorial a través del *atrezzo* de los viajeros: de sus valijas sacan objetos que contienen arena que, al ser esparcida, refuerza la línea/frontera visual, diegética y simbólica que limita el frente escénico.<sup>591</sup>

Nuevamente en clave grotesca, como cuando la visita a Menelao, el cuadro siguiente describe la acción de los estadounidenses que inspeccionan la frontera con México y eliminan a los emigrantes que pillan queriendo entrar a su país. Estos personajes son el equivalente semántico de los lestrigones,<sup>592</sup> y para su representación se utiliza como procedimiento la estereotipia paródica: con música en *off* estilo *country*, estas figuras vestidas cual granjeros, devoran hamburguesas mientras hablan despidiendo groseramente restos de comida, discuten en inglés y alzan la voz en intermitentes *crescendos* (incluso tienen sexo casi sin darse cuenta). Los rasgos mencionados plantean un registro saturado, excesivo, que en buena medida recuerda las

---

<sup>590</sup> Según la tradición mitológica Escila era un monstruo vecino de Caribdis, cuyos miembros inferiores eran perros salvajes que devoraban todo lo que hubiera a su paso.

<sup>591</sup> Mientras tanto Ulises relata cómo mientras los migrantes clandestinos llegan al desierto, los “gringos” parten a las playas de Cancún. Con amargura advierte:

**Ulises:** Aquí ya no sirven el muro,  
los perros y los policías.  
Aquí quien vigila  
es la arena ardiente,  
el sol y el calor.  
(Brie, 2009: 48)

<sup>592</sup> Los lestrigones eran súbditos del rey Antífates igualmente antropófagos, cuya misión era devorar a los extranjeros engañándolos con puertos amplios y aparentemente seguros.

típicas comedias televisivas norteamericanas. Este “tono” o clima dramático-espectacular (relativo a la puesta en escena) se tensa no sólo con el registro trágico del cuadro anterior sino con el relato en primera persona de un migrante abandonado en el desierto-frontera: justamente los lestrigones norteamericanos lo desnudan, y se “fotografían” con él, cual animal apresado, para dejarlo cruelmente a su suerte “en medio de la nada”.<sup>593</sup> En ese contexto la nostalgia y el recuerdo aparecen ligados a una forma de la memoria repetitiva, cristalizada, de muerte: el cuadro “Los lotófagos” recuerda a la *Odisea* homérica en tanto los frutos del loto hacían olvidar a los griegos que buscaban volver a Ítaca su propia identidad y su patria, “dando al olvido el regreso”, relacionándose además semánticamente con el río Leteo, el río del olvido y la muerte.

El último cuadro del acto I, “El destino de los emigrantes”, pone en escena la tercera frontera, un muro/muralla poroso que separa dos territorios simbólicos y socio-políticos, una orilla que clasifica y califica ciudadanos de primera y segunda categoría, condensando el sentido social de toda la obra y recapitulando los núcleos temáticos trabajados en el acto I. Incluso se hace explícita la doble experticia lingüística del migrante, esos varios lugares desde donde está obligado a hablar, como apuntaba Cornejo Polar. Tal vez algo esquemáticamente, el cuadro discrimina dos clases de relación social grupal: de un lado la asociación reactiva, expulsiva, excluyente, violenta; del otro la unión inclusiva, de cuidado mutuo con que los emigrantes son representados:

*Se van dando la mano y avanzan hacia el proscenio*

**Ulises:** ¿Se acaba? ¿Se acaba?

*Saludan*

¿En esta orilla

finalmente se acaba

nuestra pesadilla?

Cuando esta se acaba,

una nueva empieza.

Sueño americano.

Lo llaman progreso.

*Se arreglan la ropa*

Esta es una tierra de personas frías

que en nadie confían.

Siempre tienen prisa,

pasan la jornada

cada uno en lo suyo.

¿Y lo tuyo que es?

*Se acucillan y esperan*

Lo tuyo es vivir escondido siempre,

trabajando duro

por buena moneda.

---

<sup>593</sup> Este efecto de *flash fotográfico* se consigue gracias al sistema lumínico: breves y suaves apagones escénicos.



Aprender inglés.

**Todos:** Yes sir, I can do.

**Ulises:** Hacer los trabajos  
que los demás gringos  
no quieren hacer.

*Leen una carta*

(...) Lo mismo que hacías  
allá en tu Bolivia,  
pero es otro el trato.

*Se tocan la cara*

Así pasa el tiempo.

Envías el dinero para tu familia.

Te mandan las fotos:

“Ya está hecha la casa”

Cuando haya amnistía, estarás allí,

*Se cubren el rostro*

en la madrugada haciendo la cola,  
a ver si perdonan tu primer pecado,  
tu entrada ilegal

*Guardan la carta*

Tal vez algún día te vuelvas

persona, te otorguen la visa,

y tengas de nuevo

el nombre perdido

hace muchos años

(...) ¿Dónde te quedaste? ¿Aquí o allá?

¿Es verdad que tienes

un nombre nuevo?

Tu casa, tu tierra,

¿la puedes nombrar?

Cuando estás aquí,

quieres regresar,

y cuando te vas quieres volver

(Brie, 2009: 49-50).

La problemática del trabajo clandestino, la pérdida de la lengua y el nombre, el desarme moral y simbólico del sujeto, las mediaciones de la distancia física (cartas, videos y remesas económicas), en suma el desarraigo, trabajado a nivel discursivo, se corresponde en la puesta con un espacio que se repliega sucesivamente sobre sí mismo: las cortinas de caña se van cerrando hasta que todos los personajes quedan al fondo del espacio confundidos con ellas en una abigarrada imagen escénica, mientras la luz disminuye hasta la oscuridad completa.

Durante el acto II el drama de los emigrantes aparece menguadamente y cobra mayor centralidad la historia individual de la familia de Ulises, cuyo relato retrospectivo sobre su periplo continúa. Tras la escena en la isla de la maga Circe, la titulada “Hades y sirenas”, se concentra en narrar el viaje extremo a la otredad, último territorio concebible: el viaje al Hades. Sacrificios mediante, el protagonista toma contacto con los ausentes en un espacio ritualizado, telúrico, cuya representación escénica lo liga

estrechamente con las prácticas funerarias de la tradición andina, en la cual el alimento a la *Pachamama* y los ancestros es fundamental para la circulación de la energía y la continuidad de la Vida.<sup>594</sup> El espacio escénico se organiza a partir de un pasillo central circundado a ambos lados por las cortinas de caña de forma tal que, unido al proscenio, forma una T invertida por donde Ulises se mueve y conversa con los muertos que sorben ruidosamente las ofrendas en platos, apenas iluminados por pequeñas luces focales sobre sus rostros en la oscuridad total.<sup>595</sup> Nos interesa detenernos en el cuadro titulado “La profecía” donde el protagonista logra reunirse con Tiresias, arquetipo del sabio ciego, cantor, poeta, portador de la memoria del pasado y el futuro.<sup>596</sup> Aquí las referencias culturales andinas a partir del canto<sup>597</sup> y ciertos elementos del vestuario tradicional (poncho y chullo), se cruzan con la experiencia histórica contemporánea de la serie social, y desde el ropaje mítico se proyecta la denuncia testimonial en torno de la Bolivia actual, aquella retratada en *Humillados y ofendidos*:

**Tiresias:** *avanza. Le coloca un chullo en la cabeza.*

La Ítaca que dejaste  
ya no existe más.

(...)

Verás a los hijos  
golpear a sus padres.

Oirás en las plazas  
a los demagogos  
provocar desorden,  
llamar a venganza.

Fuera, en las montañas,  
verás que el silencio  
de los campesinos  
afila guadañas, sostiene  
el arado con fuerza excesiva.  
Deberás elegir y no será fácil,  
entre sumisión o fuerza,  
lo legal, lo justo,  
entre el silencio y la furia,  
entre el dolor y el desgarró.

Verás separarse calma y dignidad,  
verás la justicia  
contraerse en el odio.  
(Brie, 2009: 57)<sup>598</sup>

---

<sup>594</sup> En las dos primeras escenas del acto II, la comida, los alimentos y las libaciones, adquieren una significación llamativa: si desde un registro grotesco, en la primera escena —isla de Circe— se relacionan al consumo obsceno de comida chatarra, la conversión bestial del hombre por la gula egoísta y la alienación publicitaria; en la siguiente, la ofrenda y el sacrificio de animales se vincula a un sentido ritual, en el que resuena el imperativo de reciprocidad andina.

<sup>595</sup> Ulises se reunirá con su madre Anticlea (quien en la tradición mitológica se suicida de pena por la lejanía de su hijo) y este encuentro proveerá a Ulises de algunas certezas en torno a su retorno.

<sup>596</sup> En el poema homérico Ulises dialoga también con Agamenón, Aquiles, Orión y Tántalo entre otros.

<sup>597</sup> Que dicho sea de paso es idéntico a uno de los *leiv motiv* quechuas de “La Ilíada”.

<sup>598</sup> Señálese que el cuadro “El canto de las sirenas” vuelve a relacionar la problemática del olvido y la nostalgia por la tierra de origen con la muerte, al asociar la figura mítica de la sirena con las visiones que

El viaje clásico del héroe mítico, la empresa definitiva, la más extrema, es la que se desarrolla en el mundo de los muertos, ámbito vedado del que vuelve más sabio. Es el mundo negado a los mortales el que el héroe desafía y en el que se interna: “el héroe penetra en este mundo “de donde nadie retorna” para desafiar esa misma impenetrabilidad sobrenatural. Y el héroe vuelve. Después del héroe tal vez el camino quede menos intransitable para los iniciados. Los ritos de iniciación imitan, parodian ese viaje del héroe mítico” (García Gual, 1981: 27). Los migrantes también se trasladan a universos desconocidos, se exponen a la muerte y, más aún, entran en contacto con ella: ¿no es acaso el “viaje al reino de los muertos contemporáneo” la xenofobia, racismo, explotación, anonimato, desprotección de la que son objeto los migrantes?

La siguiente escena significativa, y que da comienzo a la última macrosecuencia, es la que lleva por título “La deportación” donde se problematiza, ya no la violencia física sino la simbólica y política que concreta el aparato burocrático-administrativo encargado de producir y ejecutar el marco legal legitimador —y encubridor— del uso de la fuerza anteriormente descrito. La oficina de migraciones, espacio de autoridad y autorización, de carácter cerrado, exclusivo, excluyente y expulsivo, se representa por medio del gesto burlón de cuatro funcionarias de visado que, para rechazar a los migrantes y obligarlos a retornar a su tierra de origen, escriben en sus nalgas “DE-POR-TA-DO” y luego los cachetean. El estatuto de personaje estalla, no refiere a “un” individuo sino a una realidad colectiva: todos son/se nombran (como) Ulises, y los apellidos y nacionalidades enunciados corresponden a los verdaderos de los actores. El monólogo final —primero en boca de los Ulises migrantes de forma fragmentada y repetitiva y luego sólo pronunciado por el Ulises protagónico—, y los cuerpos que rebotan y se alzan en escena en un confuso movimiento colectivo al que se suma el agitar de las cañas por las que atraviesan constantemente los actores, remarca la hipocresía y doble discurso que caracteriza las engañosas políticas de bienvenida de los países desarrollados que ocultan prácticas abusivas y prepotentes:

**Deportados:** Tengo en orden todos los papeles. Nadie avisó de la visa. Déjenme llamar a casa. ¿Y mis hijos quien los cuida?  
Yo también tengo derechos.  
Métanse el país en el culo.  
¿Por qué escriben bienvenidos?  
Sé caminar, no me toquen, mierdas.  
¿Acaso les pedimos visa cuando vienen de visita?

---

Ulises tiene de su mujer y su hijo quienes le exhortan no moverse, lo que significa morir: esa suerte de “espejismos” de los seres queridos son espejismos que coagulan en quietud, inmovilidad, sueño. La alucinación se termina cuando Circe le arranca a Ulises el chullo, y lo insta a continuar el viaje.

Pero si yo aprendí inglés. Déjenme  
buscar mis cosas. ¿Acaso cometí algún delito?  
¿Y la publicidad “más allá de las fronteras”?  
¿Y quien les hizo las casas?  
¿Quién cosechó sus verduras?  
¿Quién les alza la basura?  
¿Quién les cuida sus ancianos?  
¿Quién los coloca en sus tumbas?  
Muéranse todos bastardos.  
Ignorantes llenos de oro.  
Ávidos...  
(Brie, 2009: 62)

Nótese que, justamente, la posesión de tarjetas, pasaportes y documentos se vincula a cierto modo —legal/ilegal— de presencia y ausencia, y junto con el discurso verbal configura para los migrantes una práctica de “*pasaje* entre fronteras” donde:

(...) uno “se hace pasar por” alguien “digno” de pasarla (...) actos discursivos y físicos por los cuales una persona se relaciona con otra (...) Uno se hace, o intenta hacerse pasar por otro, por otro cuerpo (...) Es una estrategia, o táctica, engendrada en el miedo, en la inseguridad y en la relativa falta de poder (...) Los actos de pasar movilizan señas y contraseñas de la identidad. Incluyen los eslóganes, lemas, modismos, muletillas, expresiones afectistas o formas de hablar por los que un miembro de un “grupo” es identificado y excluido (o admitido) por un miembro de otro (...) (Epps, 2000: 269).

A partir de la escena “Regreso a Ítaca”, habiendo terminado la larga retrospectiva del periplo de viaje y ya en la patria, se desarrolla una serie de reconocimientos identitarios concatenados, en los cuales la tierra de origen cobra estatuto de personaje y los personajes se vuelven territorio a re-nombrar y re-visitar. Una suerte de anagnórisis paisajística donde volver implica *reconocer* y *ser reconocido* por otros. Ulises se viste con poncho y chullo andinos, y poco a poco con la ayuda del discurso de Atenea advierte el semblante de su país. Luego, Argos y Euriclea, el perro y la sirvienta del rey, sin mediación de palabra y a través del gesto, el movimiento corporal, el “olor” y las cicatrices físicas lo reconocen: allí la clave está en la familiaridad sensorial del sirviente en relación al cuerpo del dueño, expresión de lealtad y fidelidad, espera y paciencia, sentidos que se tensan en la escena “Humillación de Ulises”. Allí se subraya cómo el espacio interno, familiar, conocido, del Palacio (casa y centro de poder), en conexión con la profecía de Tiresias, se ha convertido en ámbito de avaricia, traición y robo de bienes y personas (falta contra el don de la hospitalidad y reciprocidad), lo que de alguna manera vuelve extranjero, *xénos*, al propio dueño del espacio que, oculto bajo el ropaje de mendigo, será humillado y expulsado. Nuevamente, el territorio corporal

metaforiza el social, y Ulises utiliza la astucia del travestimiento para entrar en un espacio amurallado: así como lo hizo en Troya lo hace en la propia Ítaca.<sup>599</sup>

El ámbito del palacio es en las escenas siguientes objeto y escena de batalla por el liderazgo a través de la violencia, la venganza y la muerte: el reconocimiento/desconocimiento de Ulises se trabaja aquí desde la óptica del poder.<sup>600</sup> Se ratifica la densidad simbólica del Palacio, metonimia de Patria, estirpe, lengua, familia, Historia y Herencia: es un espacio interno que condensa espacios externos físicos, políticos y existenciales, un espacio en guerra, en disputa. La lucha de Ulises y su hijo contra los pretendientes, se trabaja sobre todo a nivel sonoro: la escena se oscurece e ilumina de forma intermitente, y cada actor golpea repetidas veces el suelo con un trapo mojado, mientras grita. Esporádicamente, se escuchará el sonido de un pine hindú (especie de campanilla) que da un tono ritual guerrero a la escena: más que “ver” la batalla, se trata de percibir el desorden imperante y el caos a través del sonido. El cuadro dos de la escena 10, “El lavaje”, encuentra a padre e hijo, “lavando sus manos en sangre”: reiteración y refuerzo semántico del modo de reconocimiento filopaternal (vínculo sanguíneo) a través de una batalla sanguinaria que derrama vida y sangre, con la que padre e hijo “se purifican”.<sup>601</sup>

La escena “Ulises y Laertes” sitúa el reconocimiento en la dinámica padre-hijo, a través de un escenario-paisaje clave: el huerto. Símbolo de fecundidad, ha sido el primer obsequio del viejo rey a su vástago: su descripción minuciosa, permite que el padre confirme al hijo. El huerto es además el último rincón de Ítaca donde Laertes puede seguir siendo Laertes, un lugar de identidad y memoria, a pesar de la aparente oposición semántica que tensa al “gran Laertes” que es, con el semblante de “siervo” que presenta, ante el horror de Ulises. En diálogo con esta escena, se produce el reconocimiento más ansiado de la pieza: aquel entre los esposos. En oposición al anterior se da en un espacio cerrado, íntimo, y hasta allí acosado por los pretendientes: la habitación matrimonial, que también se postula como último bastión de identidad

---

<sup>599</sup> Complementariamente, no se olvide que, según la tradición homérica, para pasar desapercibido a la mirada de Polifemo, Ulises se había escondido entre la lana de las ovejas para salir de la cueva.

<sup>600</sup> En la escena 10, “La masacre”, el cuadro tres —“Femio”— deja planteada la arbitrariedad de la justicia de Ulises que perdona al aedo Femio su vida por haber cantado sus proezas al hijo y haber conservado la memoria cultural e histórica de su existencia frente al asedio de los pretendientes, subrayado nuevamente con la presencia de cantos andinos y bolivianos. En oposición, la escena siguiente, “Ejecución de las esclavas”, remarca lo implacable de la acción de Ulises asesinando a las esclavas de su casa que hubieranse vinculado a los pretendientes.

<sup>601</sup> Hablando de orgullos, sangre y Patria, no se olvide que la escena culmina con el canto de Femio: primero con un breve fragmento de la tonada “Yotaleña” de Jach’a Mallku, y luego la cueca “Viva mi patria Bolivia” de Apolinar Camacho, popularmente llamado “segundo himno de Bolivia”.

personal de Penélope-esposa. El espacio escénico en este cuadro se divide por la diagonal que dibuja una cortina de totoras por la que camina abrazada la pareja de esposos mientras intentan identificarse: en el proceso de reconocimiento mutuo los signos-indicadores van en progresión creciente, y se apela tanto al discurso verbal como a la danza y el lenguaje proxémico.

Una clave que religa el acto I y II, la dan las cartas/fotos/postales expuestas en la puesta en escena: en tanto objetos condensadores de identidad cristalizan el pasado vivido, el devenir, en un objeto precario que, sin embargo, presentifica lo ido, siendo eslabón de memoria y a veces nostalgia, conexión y comunicación con los que están lejos o ya no están. Hacia el final del último cuadro —“La nieve”— entran los actores (y emigrantes) con postales y fotos en mano y, colocados en línea frente al borde-límite-frontera del proscenio, nombran y expresan sus propios recuerdos, en su propia lengua —procedencia, ascendencia, vínculos familiares, presentación de la identidad—, superponiendo, abigarrando, un mismo paisaje voces, relatos y lenguas. Aquí queda explicitada la multiplicación de Ulises contemporáneos con su compleja e inestable dinámica de desarraigo, desgarró y regreso (cuando es posible) a la tierra de origen. Mientras Atenea pronuncia el monólogo final, y esparce la paz como nieve sobre los actores-migrantes, cada Ulises del presente, en cuclillas y casi en penumbras se autorepresenta caminando con sus dedos índice y mayor sobre la arena-límite-frontera del proscenio, apenas alumbrado por una vela que sucesivamente cada cual ha ido encendiendo:

**Atenea:** (...) Penélope, Ulises...  
¿Cuántos son sus nombres?  
De quienes partieron,  
de quienes regresan,  
de todos aquellos que se perdieron.  
Comienza a nevar.  
(...) Y bajo la nieve  
se unen los dispersos.  
Extienden la mano,  
intercambian dones,  
vuelven a sus casas  
a abrazar a los suyos (Brie, 2009:80).

Mientras una luz lateral ilumina el espacio aéreo y permite percibir la nieve que va cayendo sobre ellos, el final encuentra a los emigrantes repitiendo juntos el mismo parlamento, cada vez más débil, casi entre susurros. Luego cada uno a su vez, y en el orden inverso al del encendido, apagan las velas que responden a cada “huella”:

**Todos:** Welcome mis cachorros.  
Aquí estamos mister,  
looking for trabajo.  
Bienvenidos mis amigos...  
Benvenu mes amis...  
Benvenuti amici mici ...  
Benvindos...  
Aquí estamos mister,  
looking for trabajo (Brie, 2009: 80).

Llegadas y partidas, bienvenidas y despedidas, el final de “Odisea” simboliza también el final de una etapa de TA y de la trayectoria personal de Brie. Por eso, esas huellas mínimas, singulares, sobre la arena de la frontera expresan no sólo las trayectorias anónimas y aparentemente invisibles de miles de migrantes, su desprotección y su constancia; también simbolizan —retrospectivamente— los senderos de los miembros que han sido parte, en sus diferentes formaciones, de TA... Bifurcaciones y desvíos... nuevas llegadas y nuevas partidas. Las últimas palabras que Brie escribe como director del grupo —y que introducen al texto dramático (“Notas a la Odisea”)—, son de algún modo un saludo a su “sueño” llamado TA, a sus compañeros, y a sus espectadores: “Adiós, mis amigos, mis cachorros, hasta la vista” (Brie, 2009: 7). ¿Qué viaje se inicia tras este apagón? ¿Cómo elaborar—desde las dos orillas: quienes se quedan y “el” que se va— los ‘naufragios’ y las ausencias, las migrancias y los arraigos? ¿Qué travesías estéticas, recorridos sensibles, provocará en esta nueva etapa que comienza Teatro de los Andes? La brújula invariable sigue siendo ética.

## **“Conclusiones en primera persona”**

El punto de arranque de esta tesis fue la conmoción que provocaron en mí dos experiencias de producción cultural bolivianas: la del Grupo Ukamau y la de Teatro de los Andes. ¿Qué me inquietaba y desafiaba en la obra de ambos grupos, y percibía como elementos comunes? Un peculiar maridaje. La preocupación por la Historia desde la perspectiva de “los vencidos”, el impulso por la transformación de la realidad y la conciencia social y humana de los espectadores, no se escindían del compromiso poético, la exploración formal y experimentación visual. El ejercicio obstinado de la memoria política y la memoria cultural indígena, el rigor del luthier, la capacidad reflexiva del intelectual, la sensibilidad del maestro, la pasión de los que creyentes de utopías, aparecían allí, en el Grupo Ukamau y sobre todo en la figura de Jorge Sanjinés; y también ahí, en Teatro de los Andes, con César Brie como impulsor y un grupo diverso de artistas que hicieron propio el proyecto de la casa-teatro. Quería estudiar ambas experiencias en profundidad, pero además pensarlas en relación, advertir sus vinculaciones y divergencias, convirtiendo aquella conmoción en motor de análisis crítico. ¿Desde dónde partir?

Preguntarme por sus historias, por sus recorridos artísticos sin desligarles del suelo boliviano, disciplinar y cultural en el que se inscribían, con el que dialogaban, del que se nutrían, con el que polemizaban, me llevó en primer lugar a cartografiar esos territorios. A través de cada experiencia pude conocer otros proyectos, nombres y colectivos del cine y el teatro local: algunos efímeros, otros con mayor duración. Comprobé entonces que el GU y TA pertenecían a una corriente mayor de producción cultural, una cadena de experiencias que, aunque dispersas en el tiempo y el espacio y sin relaciones orgánicas o coordinadas entre sí, compartían una serie de caracteres distintivos. La perspectiva general hacia la que tendían, implicaba alguna forma de intervención en el espacio social en procura de una transformación progresista de la realidad circundante y/o la disrupción reflexiva del sentido común. Con un sentido de la creación estética e intelectual de tipo no comercial, esas experiencias que pude conocer y mapear aspiraban a que las obras que producían contribuyeran al develamiento de realidades ocultas, escamoteadas o escasamente conocidas; e incluso, en algunos casos, buscaban la socialización de bienes culturales y medios de producción, nuevas formas de consumo y apreciación simbólica. Compartían también un interés por la búsqueda de problemáticas y lógicas expresivas que brotaran o estuvieran en sintonía con la historia



social y el contexto cultural vernáculo y popular. Por otra parte, con un tipo de organización interna autogestiva (con el máximo de independencia posible), se ponderaba el respeto mutuo, la deliberación y la horizontalidad en la toma de decisiones. Sus circuitos de difusión y exhibición eran de carácter alternativo y, durante gobiernos dictatoriales, clandestino-oposicionales, y era habitual la instancia de debate o foro post función teatral o exhibición fílmica. Por todo esto definí a esa cadena de experiencias como *tendencia de producción cultural de horizonte político*.

Delinear en ella continuidades/permanencias, divergencias y filiaciones a lo largo del tiempo, me condujo a proponer una periodización, y dos variantes, modulaciones o arterias de desarrollo.

La primera fase, de “inicio-fundación” (1946-1969), se caracterizó por el acercamiento y trabajo conjunto en comunidades indígenas, campesinas y sectores mineros, la autogestión y enlace orgánico con el sindicalismo de base. Fue un momento de circulación de obras teatrales libertarias y de temáticas locales, así como de películas de ficción-testimonial y documentales que ponían por primera vez en imagen la figura de indígenas “reales” con sus costumbres y cultura tradicional. La segunda fase, de “radicalización” (1969/1970-1978), tuvo como rasgo principal la radicalización ideológica y la configuración de un discurso y práctica contestataria y resistente, que priorizaba la eficacia del medio en función de la ampliación de la conciencia y el estímulo a la acción. En la tercera fase, de “incertidumbre transicional” (1978-1985), se notan la intermitencia en la articulación con organizaciones de base debido a la violencia represiva y sus consecuencias, el alejamiento práctico y narrativo de retóricas radicalizadas ideológicamente, los intentos crecientes de transferencia de bienes y medios de producción cultural, y la búsqueda progresiva de profesionalización. En plena transición hacia la democracia, se abría un tiempo de incertidumbre político-ideológica que en la *tendencia* se expresó en personas y grupos que, aún siendo contestatarios con el poder de turno, reubicaron la labor artística y cultural en espacios ligados a la educación popular y la defensa de los DD. HH. La última fase, “democratizadora”, va desde la consolidación del proceso de neoliberalización de la economía hasta la actualidad, y se caracteriza por una fuerte democratización de los medios de producción simbólica, la priorización de tópicos ligados a la identidad y la memoria compartida, y la aparición plural de “pequeñas voces-presencias” —mujeres, niños, jóvenes, ancianos, indígenas, etc.—, tanto en la instancia de producción como en los mismos textos estéticos, visuales, etc.

Este examen panorámico me habilitó una mirada que podía establecer cruces y relaciones, antecedentes y consecuentes, de tipo intradisciplinar, esto es: vinculaciones entre la experiencia del GU y otras del campo audiovisual por una parte, y vinculaciones entre la experiencia de TA y otras del campo teatral por otra, a fin de resaltar sus posibles relevos.

Si bien no soslayé las palpables diferencias ideológicas y pragmáticas entre ellos, constaté que el referente local cinematográfico más próximo a la producción de Sanjinés fue Jorge Ruiz. Asimismo, señalé que Gumucio Dagrón participó durante un tiempo del GU, cuya perspectiva teórica, metodológica y política compartió y enriqueció. De algún modo, la socialización de los medios de producción audiovisual y la apropiación de tecnologías, metas a las que su labor como docente e investigador han tendido, dialogan y expanden la propuesta de Sanjinés de “un cine junto al pueblo”. En la misma sintonía, cabe pensar tanto el trabajo de los videastas de los ‘80 como las productoras de video y TV comunitarias. El CEFREC es, en este sentido, una propuesta que ha adquirido una enorme organicidad y capacidad de gestión, y ha sido señalada como un proyecto heredero del GU. Todas estas experiencias posteriores al cine de Ukamau, lo tienen como referente inspirador, y no como modelo a reproducir. La visibilización y audición de la historia y cultura indígena y popular que el GU ha concretado en sus obras, donde la imagen está asociada *a*, y puesta al servicio *de* una práctica de memoria, se ha actualizado y amplificado con la reapropiación integral de la imagen por parte de las mismas comunidades y organizaciones populares, efectivizando el control político de la imagen como medio de empoderamiento, interpretación, reinención, escucha y fortalecimiento de la identidad.

En más de una oportunidad Forti, Martínez y Cereceda manifestaron su entusiasmo frente a la labor de TA y César Brie, a quien han visto como un heredero o continuador de sus propuestas, más en términos éticos y de compromiso político y humanitario, que estético. Aparte de los dichos de los protagonistas, observé una serie de rasgos y elementos que emparentan las experiencias mencionadas. TA se entronca con NH en la permanencia de los principios de autogestión y solidaridad con sectores subalternos, la producción de medios de difusión y comunicación cultural y teatral alternativos (publicaciones y revistas), la participación en espacios públicos y ciudadanos a nivel político, el acompañamiento y formación de personas y grupos teatrales, y la permanente búsqueda de consolidación de la tarea profesional (calidad estética). El trabajo de la pareja Martínez-Cereceda tiene sus ecos en TA en la

sensibilidad y respeto por la cultura popular y campesina originaria, el deseo por la investigación rigurosa de fuentes simbólicas e históricas y el compromiso político e intelectual del teatrista latinoamericano.

La resonancia de Edgar Darío González como formador de actores (maestro) e impulsor de un proyecto de trabajo autosustentable y profesional, también se advierte en la postura de Brie, quien llega a Bolivia a principios de los noventa y se instala en Yotala con la hija de González, Naira, su primera mujer, con la que funda la agrupación. El TCP tenía como modelo privilegiado de producción la creación colectiva, con fuerte influencia del teatro épico y el teatro político. Parte de estos principios constructivos también se observan en el trabajo de TA, con un sentido ético y político muy similar. Tanto el TCP como Teatro Runa y TA, montaron sus obras en espacios no convencionales e incluyeron elementos de la teatralidad circense tales como máscaras, zancos, etc.; destacándose el rol creativo y productivo del actor. El MTP y COMPA, entre otros, comparten con TA un sentido político de la cultura y de la praxis estética como intervención social, que se expresa a través de la visibilización de discursos y personajes de la Historia acallados, el reconocimiento y apelación a expresiones de la cultura popular, etc. y la problematización de las formas de identidad local.

El mapa histórico de la *tendencia* me permitió ubicar mis objetos de interés principal, el GU y TA, como parte de una trama, una constelación mayor de experiencias de cultura de horizonte político, e integrarlos a un campo específico (cine y teatro), amplificando, con mucho, mi mirada inicial sobre ambos fenómenos. A la vez ello me enfrentó a la pregunta por sus diferencias que, según comprobé, excedían la mera distinción disciplinar. Volví nuevamente a la *tendencia*: así como existe en el tiempo un suelo de permanencias entre los grupos que la constituyen, también existen rasgos diferenciadores. A modo de conceptualización de los mismos propuse dos *modulaciones* básicas que atañen tanto a la dimensión discursiva de los textos estéticos (narrativas), como al estilo de práctica cultural de cineastas y teatristas (praxis). Estos modelos o esquemas generales me ofrecieron una potente clave de lectura a la hora de aproximarme a esa peculiaridad diferencial de cada grupo que, perteneciendo a momentos distintos del desarrollo de la *tendencia*, anclaba en una modulación u otra. De ese modo pude seguir “ubicando” cada vez con mayor precisión, el quehacer del GU y de TA.

Denominé a la primera modulación como “militante resistente” y, desde sus caracteres generales, avancé en el estudio del GU. Esta variante crece en paralelo a la progresiva radicalización ideológica y política del Cono Sur y de Bolivia, concretándose sobre todo en la segunda fase histórica de la *tendencia* —radicalización—, con algunos remanentes en la tercera —incertidumbre transicional—. En esta variante los relatos tienen un marcado tono de denuncia combativa y su horizonte de intervención política equivale a servir a la construcción de una sociedad nueva a través de la oposición al orden militar y el impulso al cambio revolucionario, de ahí su nominación. Llamé a la segunda modulación “intercultural humanitaria resiliente” y desde sus caracteres generales la investigación sobre el grupo TA se enriqueció. Esta modulación aparece reinstaurada la democracia, en paralelo al desarrollo y diversificación de los movimientos sociales y de DD.HH. El tipo de narrativa propuesta posee un notable sesgo culturalista, subrayando la valía de las culturas populares e indígenas, y la importancia del diálogo entre lo diferente; por eso hace suyos problemas y planteamientos éticos ligados a la transformación y consolidación de la democracia participativa. De ahí la abierta condena a cualquier forma de violencia y discriminación, la reivindicación de un orden social compartido, y la promoción del valor de la solidaridad como elemento clave para la recomposición del tejido social.

Después de esta labor de cartógrafa, con los mapas de la *tendencia* y de las modulaciones en mano —mapas, por cierto, discutibles y abiertos a reformulación—; retorné a las “pequeñas historias” de los grupos, ahora *situadas*. Me comprometí entonces a rastrear las condiciones materiales de existencia de ambos proyectos; huellas y derroteros, tanto de los colectivos como de sus referentes principales, es decir sus directores. Pude periodizar su producción y dar cuenta de una serie de ejes de reflexión en común como arte y política, relación con el espectador, lugar de la emoción y lugar de la belleza en la producción estética. Allí se traslucía no sólo una mirada-voz singular, sino que resonaban dos épocas diferentes, dos modulaciones distintas, dentro de una misma cadena/tendencia de producción cultural.

Visto en perspectiva, a nivel interno el GU contiene más rasgos personalistas que TA: la dirección de Sanjinés ha dado una fisonomía concreta y estable a un equipo mudable; de hecho, él es el único “miembro” inalterable a lo largo de los años. Casi podría decirse que, rebasando la noción de “grupo” Ukamau es un “proyecto de trabajo y producción simbólica” donde lo “grupal” se juega más que en la composición del

equipo y sus dinámicas intrínsecas, en la relación socio-política y cultural establecida con los sectores populares con los que trabaja y que son sus interlocutores privilegiados. Esto no sucede en el grupo TA, que construyó una fuerte lógica de trabajo colectivo, de carácter más o menos horizontal, donde lo “grupal” poseía un sentido interno, regulador y organizativo, incluso de las vidas individuales de sus miembros.

Para pensar una postura intelectual compartida por ambos grupos, recuperé la noción de “compromiso”: experiencias intelectuales comprometidas, el GU y TA, generaron y establecieron agendas políticas, creativas y de conocimiento, en contextos específicos y asumiendo por función política el repensar problemáticas referidas a memoria colectiva, cultura, identidad, poder y relaciones sociales. En el mismo movimiento, también me preocupé por dar cuenta de las diferencias entre ambos grupos: sin obviar, por supuesto, su palpable proyección internacional (presencia en foros, encuentros, festivales, etc.) el GU desarrolló su tarea fundamentalmente con funciones “internas” en relación a la comunidad local de referencia; mientras TA lo hizo con funciones “articulatorias”, poniendo en relación, vinculando la localidad con contextos más amplios.

Reconstruir con detalle el devenir histórico, artístico e intelectual de ambas experiencias desembocó en la sistematización de sus visiones o concepciones poético-plásticas: describirlas, explicar sus elementos constitutivos y dar cuenta de ciertas distinciones disciplinares, fueron algunas de las tareas que realicé. El cruce analítico entre la periodización del trabajo de ambos grupos y la reflexión sobre sus estéticas, permitió que definiera con mayor claridad aquel “maridaje” que había conmovido mi sensibilidad y sacudido mi reflexión, y que percibía “común” entre los dos casos.

Al margen de estructuras e instituciones oficiales, en las fisuras del orden hegemónico establecido, profundizando sus grietas, cuestionando y poniendo en evidencia la coerción y el consenso que hacen posible una hegemonía violenta, los colectivos se desarrollaron bajo una modalidad productivo-receptiva de *denuncia* y *anuncio*, y un *horizonte político*. Son propuestas que hacen posible la *organización pública de la experiencia* y poseen un carácter *relacional*, cuyo horizonte de intercambio es la esfera social compartida; *intersticial*, por desarrollar un registro en el que aparece un plus de sociabilidad significativa, diferente de la normativa vigente, y *liminal*, dado por el compromiso artístico-político de sus realizadores, como por el

cruce de formas simbólicas y lenguajes diversos, donde lo cultural y lo socio-político explicitan sus tensiones, préstamos y tránsitos.

Ubicados los *sitios* de ambos proyectos dentro de una *tendencia* de producción mayor, organizados sus derroteros históricos, definidos sus posicionamientos intelectuales, dos concepciones estéticas o poéticas, y una forma de articulación entre estética y política en común —que distingue asimismo singularidades (en resonancia con épocas históricas y modulaciones de la *tendencia*)—, me enfrenté a una cuestión, para mí, central: determinar y explicar el lugar de la “memoria” en la producción de ambos grupos. Propuse una interpretación sobre las obras de ambos colectivos, entendiéndolas como generadoras de *anamnesis públicas* o *procesos estéticos de anamnesis compartidas* que, discutiendo con el libreto de memoria dominante, le hacen lugar a lo obturado a través de la imagen y la escena.

Ahora bien: ¿cómo puntualizar las diferencias entre esas *anamnesis públicas*? Concretando los rasgos propios de la modulación “militante resistente”, en tanto ejercicio/trabajo y relato, la memoria del GU transmitida a través de sus films tiene un marcado tono de denuncia combativa: la ampliación de la conciencia histórica, el desenterramiento de las luchas y los mártires populares del pasado, y la dignificación del fondo cultural tradicional, apunta a desenmascarar la continuidad de las injusticias en el presente y estimular a la acción, hacia un orden que reponga la utopías del pasado incumplidas. De ahí que la leyera, en clave benjaminiana, como un tipo de memoria/anamnesis que redime el pasado. En sintonía con la modulación “intercultural humanitaria resiliente”, el ejercicio de memoria que TA propuso se ligó a la idea de aprendizaje ético: si se hace retornar el pasado para resignificarlo y visibilizarlo es para aprender de él y elaborarlo con responsabilidad, lo que significa esfuerzo de carácter dinámico y procesual, una búsqueda de sentido cuya distancia crítica permite una comprensión no repetitiva ni sacralizante. En tanto elaboración ética del pasado, parte de la crítica a la deshumanización y el reconocimiento del daño sufrido, pero apunta a la propulsión de nuevos aprendizajes y socialidades más democráticas y justas bajo una ética social alternativa a la neoliberal hegemónica.

A través de sus obras —experiencias estéticas de denuncia y anuncio—, ambos grupos produjeron saberes nuevos y recrearon la mirada sobre saberes conocidos, haciendo posible instancias de *anamnesis*, para la redención y para el aprendizaje ético, respectivamente. Afinando el análisis, detecté que los entes poéticos —como

experiencia y soporte de transmisión del pasado— contribuían a reorganizar memorias compartidas y producir experiencias de transformación del saber, en la medida en que generaban una síntesis original entre dos lógicas de relación con el pasado — reciente/próximo y lejano—, que denominé “memoria elíptica ejemplar” y “memoria circular seminal”. Aunque coexistentes, dependiendo tanto de la fase general de la *tendencia*, como del período propio de cada grupo, en cada obra se manifestaba cierta “dominancia” de la lógica de una u otra memoria.

La “memoria elíptica ejemplar” hace referencia a la dinámica relacional que vincula el pasado reciente/próximo y el presente, en tanto hay dos centros que se reenvían obstinadamente y generan un movimiento reflexivo. Dentro del área de problematización de la Historia, la política y la violencia, observé que los acontecimientos traumáticos, que perteneciendo al pasado fueron obturados o silenciados, volvían, se actualizaban intencionadamente en el presente a través de los films y las puestas. Esa tracción hacía posible que aquel evento salteado, se reactivara, regresara: al sacar provecho de la singularidad del dolor y hacer explícitos los puntos en común con otras experiencias, la memoria elíptica configura *exemplums*.

La “memoria circular seminal” es una metáfora del movimiento por el cual se revisan y representan figuras, personajes, eventos, experiencias o elementos de formaciones socio-simbólicas de largo aliento: no es la representación arqueológica o costumbrista de un ayer remoto sino la revelación de su actualidad, articulando —sin síntesis estables— una dimensión local y una universal dentro del campo de problematización de la cultura y la identidad, y sus pervivencias simbólicas. El dibujo “circular” que traza sugiere su carácter integrador de distintos *tempos* históricos: es una memoria en crecimiento espiralado que cíclicamente pasa por las mismas preguntas pero ensanchando, complejizando su órbita de influencia. Despliega un tipo de trabajo mnémico que funciona por superposiciones, palimpsestos, reparaciones “seminales”: se hace crecer el presente regenerando las sedimentaciones del pasado.

Del diálogo entre el análisis de las obras del corpus y el andamiaje teórico-metodológico se desprendió una pregunta necesaria: ¿qué procedimientos o núcleos vertebradores hacen posible, “detonan”, ponen en movimiento una dinámica *elíptica* y cuáles una dinámica *circular*?

Para el caso de la *anamnesis elíptica ejemplar* distinguí dos, que mantienen una relación de coexistencia articulada: el “oído garante” y el “ojo responsable” son las *figuraciones estratégicas* o recursos audiovisuales para la emergencia de situaciones, historias de vida y formas de participación política acalladas e invisibilizadas. El primero da cuenta de la inclusión en los textos estéticos de testimonios de sectores populares e intelectuales comprometidos, así como el uso explícito de documentos históricos y de archivo: es, en *stricto sensu*, una *discursividad poético testimonial*. El segundo, implica la representación recurrente de distintas formas de violencia, segregación, racismo, tortura y muerte contra grupos subalternos y militantes de izquierda y de DD.HH. A fin de desarrollar una exposición ordenada opté por trabajar separadamente las obras que manifestaban la dominancia de uno u otro recurso, y agrupar por último aquellas donde era más equilibrada la pregnancia de ambos.

Nucleando invención y testimonio (manifestando un doble estatuto), la *discursividad poético-testimonial* es una modalidad heterogénea que oscila y acerca textualidades como la ficción, el periodismo y la historia, provocando su mutua injerencia y transformación. El uso de testimonios, reportajes, informes, fotografías, archivos documentales y trabajo de campo, configura una discursividad cuyo *sentido* es el de completar un saber conflictivo o desautomatizar el “dato”. Mas que la copia refleja o reproducción mecánica de materiales de origen “real” se produce un *trabajo estético*, elaboración o *escritura* que incluye esos elementos (y/o se adecua a su formato), produciendo un discurso simbólico mayor que impide una lectura como “mero archivo”, sin por ello retacear (es)peso(r) referencial, alentando la construcción (y preservación) de una escucha *garante de su enunciación* testimonial-documental.

Situando el *ojo* sobre límenes subalternos y *figurando responsablemente* el dolor a través de *zonas de inquietud*, es decir, componiendo una mirada que “soporta”, sostiene, ampara la precariedad de la Vida y la preserva de ser subsumida o diluida en una forma visual que niegue el sufrimiento acaecido, el *ojo responsable* da a ver lo que perturba la narración dominante y su memoria hegemónica abriendo un territorio de riesgo. Lo hace por medio de una *poiesis* que se reconoce insuficiente, que retiene en la misma representación la conciencia de que incluso dando a ver esos cuerpos inquietantes, frágiles, hay “algo” inabordable, intraducible, que apenas logra ser intuido. Aporética, la representación de las *zonas de inquietud* o el lenguaje poético que *da a ver* el dolor y la ruina del Otro, se vuelve responsable en la medida en que repolitiza la



sensibilidad provocando su descentramiento al simbolizar “algo” del orden de lo traumático.

Como motores de una *anamnesis elíptica ejemplar*, la presencia en las obras del *oído garante* y el *ojo responsable* —una discursividad poético-testimonial que se adentra en zonas de inquietud— funciona como tentativa de vigorización de la humanidad de aquellos sectores acallados/invisibilizados, al hacerlos *aparecer* ante los otros y con los otros en una arena política conflictiva y en disputa que los ha sistemáticamente subalternizado: es pues, una *política de la huella* tendiente hacia una política por la Vida.

Las dos nociones vertebradoras de la *anamnesis circular seminal* son “cultura” e “identidad”, y la argamasa que las une es la “heterogeneidad”. Entendí a la primera como totalidad situacional, contradictoria y mixta dada por la coexistencia conflictiva de elementos disímiles provenientes de distintos horizontes socio-simbólicos. Su consistencia es fluctuante y mudable: se trata de una dramática simultaneidad de tiempos y racionalidades, que se resiste a una unificación. Abordé la noción de identidad como una extraña totalidad constituída por confrontaciones: discurso de lo vario, asume una representatividad múltiple que no encubre o desconflicta la alteridad constituyente de las dos o mas realidades culturales que lo configuran, puesto que son necesarios recursos vitales. Dentro de esta anamnesis determiné que la pregunta por la identidad cultural se organizaba a partir de tres ejes.

El primero son las raíces históricas, el trauma de origen, la diferencia colonial, sus operatorias de poder a través de la violencia y las pervivencias neocoloniales y el colonialismo interno como instancias reproductoras de identidad basadas en el prejuicio, la explotación, la dominación racial y cultural, la estereotipia, la manipulación cosificadora y la intransigencia a la evolución democrática.

El segundo eje de interpretación son los vínculos interculturales como procesos de contacto conflictivo que modelan históricamente las formas, intensidades y frecuencias de interacción entre configuraciones simbólico-sociales distintas. Para el caso boliviano implica reflexionar en torno a los modos de asunción/negación y gestión/silenciamiento de la heterogeneidad constitutiva de la identidad local; la intersección entre principios culturales distintos dentro de la misma formación. Es la puesta en debate de la diversidad de historias de la Historia, cuestionando su

homogeneidad, relevando formas de la Otredad/ exterioridad socio-cultural y dinámicas de incorporación y segregación de la memoria compartida.

El tercero de los ejes desde donde se problematiza la identidad cultural dentro de la memoria circular es la heterogeneidad interna de los sujetos a propósito de la figura del migrante. Procesual y descentrado, contrapuntual y como mínimo bifocal, el migrante ensambla en una tensa sincronía las memorias dentro de las que inscribe su experiencia, asumiendo un dialogismo polifónico. El movimiento físico, mental, mnémico propio del viaje migrante, devela la combinación disonante y desestabilizadora del sujeto: configurado por un juego de posiciones y relaciones mudables, liminales, el migrante es un modo de ser-estar heterotópico y heterocrónico.

En las obras, las dos *anamnesis* y sus motores mantienen, como es obvio, relaciones de coexistencia y resonancia. ¿No es acaso *heterogénea*, porosa, fluctuante, políglota —como la representación del migrante—, la discursividad poético-testimonial del *oído garante*? ¿No reserva su pupila a la Otredad neocolonial, e incluso al colonialismo interno, el *ojo responsable*? La *aparición* de ese Otro semejante en la arena pública ¿no se realiza mediante la representación de los difíciles —y acaso violentos— procesos de relación intercultural?

Definidas las formas generales de *anamnesis* —elíptica ejemplar; y circular seminal—, sus elementos y sub-elementos constitutivos (núcleos, procedimientos), fue necesario discernir y circunscribir qué rasgos adquiriría una y otra en función de cada grupo. Esto es: ¿cómo funciona dentro de cada modalidad general de *anamnesis*, la memoria para la redención del GU y la memoria para el aprendizaje ético de TA?

En lo que concierne a la *anamnesis elíptica ejemplar*, la propuesta que encarna el GU regresa al pasado reciente como un desvío hacia el porvenir en vistas a la Revolución, leída como interrupción de una “evolución” que desemboca en catástrofe porque conlleva la derrota de los proyectos emancipatorios populares. El tipo de trabajo de memoria elíptica para la redención que se observa en las películas del GU ve el pasado como fuerza acumulada o materia explosiva para la emancipación del presente. Implica que el pasado reciente alumbra en su herida, en la necesidad de su reparación, y el futuro empuja como utopía.

Respecto de la *anamnesis circular seminal*, la heterogeneidad de la identidad cultural boliviana es vista, tematizada, reflexionada “desde adentro hacia adentro” en

clave de “clandestinidad” (abundan las máscaras, los desplazamientos identitarios, los cambios de nombre, los viajes, y el bilingüismo). Hasta la fase democratizadora de la *tendencia*, ello servía para desenmascarar la continuidad histórica del modelo colonial y su introyección en la mirada y la experiencia del oprimido; para “hacer memoria” de la ciclicidad de la explotación y dominación y así leer, a la manera de un palimpsesto, el genocidio del pasado distante y su pervivencia en el racismo actual, segregador y excluyente. Luego, ya en democracia, la *anamnesis circular seminal* se activa para recuperar del silenciamiento a las tradiciones andinas y populares campesinas y urbanas, y disputar su visibilidad en el espacio y la esfera pública, observando sus cruces e intersecciones, haciendo explícita la dificultad de la convivencia en la diversidad e incluso el desprecio negacionista hacia lo “heterogéneo” que habita en la identidad cultural de cada sujeto.

Por su lado, TA concretiza una *anamnesis elíptica ejemplar* haciendo hincapié en la necesidad de traer el pasado al presente para contribuir a la diseminación de elementos críticos que estimulen, interpelen y construyan una actitud lúcida frente a los problemas relativos a los DD.HH., fomentando una postura que proteja y garantice el respeto y cuidado por la Vida. La responsabilidad ética radica en crear condiciones que promuevan el derecho a una vida digna para todos, desde un aprendizaje doliente del pasado en tanto herida abierta, y el cuestionamiento de la impericia actual de la Justicia democrática. Porque reconoce una pérdida irreparable, aprende, y lo hace a partir de la articulación de las esferas privada y pública: el aprendizaje ético del pasado sirve para renovar el cuidado de la Vida en atención a un diálogo inclusivo e incluyente.

Respecto de la *anamnesis circular seminal*, la heterogeneidad de la identidad cultural se discute desde una perspectiva de linde, un “adentro–afuera” socio-simbólico que enfatiza la necesidad de canales de resonancia común entre diferentes tradiciones y prioriza una dinámica intercultural que exprese los solapamientos entre lo universal y lo particular. La memoria circular en TA se propone exponer la compleja diversidad intrínseca a cada configuración cultural, la aglutinación cronotópica de su heterogeneidad y el carácter creativo de sus continuidades/permanencias en el tiempo.

De este desarrollo se desprende que, debido a diferencias epocales, respondiendo a horizontes históricos y agendas políticas muy distintas, las tensiones, diferencias y distancias presentes entre un modelo elíptico redentor y otro de aprendizaje ético, se moderan notablemente en lo que concierne a la lógica anamnética circular. Allí se advierte una mayor proximidad entre la memoria del GU, que ve en los encuentros

interculturales la salida de la violencia y el camino hacia una sociedad más justa, al conocer e inspirarse en las “propias claves culturales”; y la memoria de TA, que insiste en la potencia nutricia del reconocimiento de la diversidad simbólica intra e intercultural. Esto se vincula al hecho que, justamente, uno de los caracteres distintivos de la única fase de la *tendencia* en la que coinciden ambas trayectorias creativas, es el re-impulso a la exploración y discusión de la identidad desde el respeto y autovaloración. El horizonte de expectativas que dibuja la fase “democratizadora”, tiene que ver con la concreción —siempre problemática— de un orden—en—común, una esfera pública en la que todos sean visibles y audibles. No obstante, vale recordar que la pregnancia y legitimidad de ese horizonte incluyente y democrático, fue posible gracias a un cambio histórico social, político-institucional y cultural ideológico previo.

Como pude comprobar, durante la década del ochenta, en la tercera fase de la *tendencia*, se desplegó momento de pasaje entre modulaciones, donde las prácticas de producción cultural se desarrollaron en tanto formas de oposición y resistencia contra regímenes dictatoriales (Bánzer y García Meza), y más tarde contribuyeron al proceso de recuperación y fortalecimiento de la democracia. Las experiencias de esa fase configuraron una serie de aprendizajes que funcionaron como embrague o conexión entre un período de narrativas fuertes, revolucionarias, militantes, con realizadores e intelectuales “al servicio de” los sectores populares, y un período de emergencia y consolidación de narrativas heterogéneas, con un marcado signo de reivindicación intercultural, donde ámbitos y formas de producción se horizontalizaron y molecularizaron, diseminándose por el espacio social de forma no necesariamente consensuada.

Ese cambio de perspectiva y de práctica política implicó, *a posteriori*, un proceso en el que la reconquista de las imágenes y la voz de los sectores subalternos fue protagonizada por sus colectivos orgánicamente organizados que disputaron —simultáneamente— los sentidos del imaginario visual y las agendas institucionales del país: en efecto, la Asamblea Constituyente es un punto culmine de ese devenir y una clarísima expresión de lucidez, creatividad y protagonismo político de los sectores indígenas y populares. La proclamación efectiva de la Nueva Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia señala la apertura de un tiempo histórico “inédito” que, sin embargo, salda una “antigua” y dilatada demanda que la Revolución de 1952 y su discurso modernizador nacionalista, progresivamente obturó: la participación y representatividad efectiva y original (originaria) de las mayorías populares en las

dinámicas y estructuras del Estado Boliviano. Desde abril del '52 a “la Constituyente”, desde NH al CEFREC, la *tendencia* fue y es parte de ese proceso de apertura del espacio público. Frente al asedio y la instauración de una monodía autoritaria, esclerosada de la Revolución, las experiencias de la *tendencia* manifestaron su disidencia, su inconformidad, su impulso contestatario, creando lugares de aparición pública de otros discursos y proyectos de sociedad, otras voces y otras miradas que intentaron, sin evadir la contradicción, dar cuenta de la diversidad, la pluralidad, la diferencia constitutiva del territorio local. Friccionando, a-proximando la vida social compartida y la cultura, los grupos e individualidades de la *tendencia* contribuyeron — desde la imaginación, el humor y el símbolo— al cambio/alteración del tipo de participación en la esfera pública que caracterizaba la posición de los sectores populares.

El GU y Jorge Sanjinés fueron capaces de una recreación política, ideológica y estética, aprendiendo de una trayectoria de varias décadas de trabajo, preñada aciertos y fracasos, logros y excesos, que sirvieron y sirven como experticia y batería creativa e ideológica para seguir dando “respuestas” al presente. César Brie pertenece a una generación para la que la Revolución (sesentista/setentista) se figuraba como el horizonte deseable, soñable, y los cambios de raíz posibles de protagonizar y que, sin embargo, se precipitó contra la violencia genocida y planificada de las dictaduras latinoamericanas. En la ruina de ese sueño y en medio de un país empobrecido, TA supo rescatar la esperanza que ofrece la solidaridad y la utopía que brinda la ética, dando un ejemplo de trabajo y una obra que sigue activa y resonando en las conciencias.

“Poniendo el dedo en la llaga” —para luchar y desenmascarar; o para “volver en sí” y reparar las heridas—, ambas experiencias lograron, a través de sus obras, conmover, conmocionar, incendiar a sus espectadores que, más que como público, fueron vistos como *compañeros*, los que comparten el pan y el camino. Con una originalidad propia, el Grupo Ukamau y Teatro de los Andes, alumbraron una estética de la *huella*, que dejó huellas en la política al cifrar en la heterogeneidad insumisa y la memoria, recursos vitales para la reorganización pública de la experiencia, la identidad y la cultura boliviana. Encarnaron una política por la Vida desde la belleza.





## ANEXO

### FICHAS TÉCNICAS FILMICAS

#### ***Revolución***

Dirección: Jorge Sanjinés

Guión: Jorge Sanjinés y Oscar Soria

Producción: Kollasuyo Films- Ricardo Rada

Montaje: Jorge Sanjinés

Fotografía: Jorge Sanjinés

Año: 1963

B y N 16 Mm.

Sinopsis: la pobreza y vulnerabilidad de los sectores marginales urbanos se entreteje con la fuerza de las luchas populares por su liberación.

#### ***Ukamau (¡Así es!)***

Dirección: Jorge Sanjinés

Guión: Jorge Sanjinés

Producción: I.C.B. (Instituto Cinematográfico Boliviano)- Nicanor Jordán

Montaje: Jorge Sanjinés

Fotografía: Hugo Roncal y Genaro Sanjinés

Argumento original: Oscar Soria

Asistente de dirección: Jesús Urzagasti

Asistente de cámara: Juan Miranda

Sonido: Constante Colombo

Música: Alberto Villalpando

Reparto: Benedicta Mendoza Huanca, Néstor Peredo, Vicente Vernerros, Elsa Antequera

Idioma: Aymara y castellano

Año: 1966

B y N 35 Mm.

Sinopsis: Sabina y Andrés son una pareja que vive en la Isla del Sol. En ausencia de su esposo, Sabina es violada y asesinada por el mestizo Rosendo Ramos que compra las mercancías de los campesinos. Antes de morir, Sabina llega a decirle a su esposo el nombre del asesino. Andrés calla ante su comunidad y tiempo después concreta su venganza personal y asesina a Ramos.



***Yawar Mallku (Sangre de cóndor)***

Dirección: Jorge Sanjinés

Guión: Jorge Sanjinés y Oscar Soria

Producción: Grupo Ukamau- Ricardo Rada

Montaje: Jorge Sanjinés

Fotografía: Antonio Eguino

Iluminación: Humberto Vera

Asistente de cámara: Antonio Pacello

Asistente de dirección: Consuelo Saavedra

Asistente de producción: Gladis de Rada

Continuidad: Danielle Caillet

Asesor quechua: René Córdova

Música: Alberto Villalpando, Alfredo Domínguez, Ignacio Quispe, Gilbert Fabre.

Reparto: Benedicta Mendoza Huanca, Marcelino Yanahuaya, Vicente Vernereros, Danielle Caillet, Mario Arrieta, Ilde Artés, Comunarios de Kaata

Idioma: quechua y castellano

Año: 1969

B y N 35 Mm.

Sinopsis: es la denuncia fílmica de una campaña clandestina de estilización inconsulta a mujeres indígenas a partir de la historia del líder de una comunidad, Ignacio, y Sixto su hermano. El primero al descubrir que las mujeres de la zona (su esposa incluida) han sido esterilizadas en manos de los Cuerpos de Paz norteamericanos, decide junto a su comunidad vengarse; pero es gravemente herido. Su mujer y su hermano buscarán en la ciudad ayuda para salvar su vida sin conseguirlo. Sixto decide retornar a su comunidad y unirse a la lucha.

***El coraje del pueblo***

Dirección: Jorge Sanjinés

Guión: Oscar Soria y Jorge Sanjinés

Recopilación documental y testimonial: Oscar Soria

Producción: RAI y Grupo Ukamau- Ricardo Rada

Producción ejecutiva: Edgardo Pallero y Wálter Achúgar

Montaje: Juan Carlos Macias, Segio Buzi

Fotografía: Antonio Eguino

Sonido directo: Abelardo Kuschnir

Música: Nilo Soruco

Reparto: Domitila Chungara, Eusebio Gironda, Víctor Hugo Baspineiro, Vicente Vernereros, Gilberto Bernal

Idioma: castellano

Año: 1971

Color 35 Mm.

Sinopsis: El film narra la masacre conocida como “La Noche de San Juan” (1967) durante el gobierno del Gral. René Barrientos en la localidad de Siglo XX, mientras transcurre el ampliado minero en el que se discutía la articulación efectiva con la guerrilla del Che Guevara. Los personajes recrean y relatan sus vivencias sucedidas en esos días y el posterior sofocamiento violento del proceso de organización político-sindical subversivo.

***Jatum Auka (El enemigo principal)***

Dirección: Jorge Sanjinés

Guión: Oscar Zambrano y Jorge Sanjinés

Producción: Grupo Ukamau y Mario Arrieta

Montaje: Jorge Sanjinés y Justo Vega

Fotografía: Héctor Ríos y Jorge Vignatti

Sonido Directo: Marcel Milan

Asistente de dirección: Consuelo Saavedra y Oscar Zambrano

Música: Camilo Cusi, selección de música popular boliviana

Reparto: Manuel Chamba, Fausto Espinoza, Ricardo Valderrama, Jorge Chara, Efraín Fuentes, Saturnino Willka, Oscar Zambrano. Obreros, campesinos y estudiantes peruanos de Rajchi.

Idioma: quechua y castellano

Año: 1973

B y N 35 Mm.

Sinopsis: Tras el injusto asesinato de un campesino a manos de un hacendado, un grupo guerrillero que llega a la comunidad decide intervenir y hacer justicia fusilando al hacendado. La represalia se desata contra la comunidad que había albergado a los guerrilleros.

***Lloksy Kaymata (Fuera de aquí!)***

Dirección: Jorge Sanjinés

Guión: Jorge Sanjinés y Beatriz Palacios

Producción: Grupo Ukamau (Beatriz Palacios), Universidad de Quito (Ecuador), Universidad de Los Andes (Venezuela)

Montaje: Jorge Sanjinés, Beatriz Palacios y María Choquehuanca

Fotografía: Jorge Vignati y Roberto Siso

Asistente de cámara: Efraín Fuentes, Arutam Columbe

Asistente de dirección: Julián Quito y Alfonso Gumucio Dagrón

Música: Los Rupay, Jatari, Músicos de Tombolota y Salasaka

Reparto: Campesinos del Ecuador y Grupo Ukamau

Idioma: quechua y castellano

Año: 1977

B y N 35 Mm.

Sinopsis: Una comunidad campesina enfrenta un conflicto de tierras con los representantes legales de una empresa extranjera que se halla en la zona por motivo de lucro económico (yacimientos materiales). En medio de la disputa aparece una secta religiosa, cuya prédica está orientada a confundir a la comunidad. La empresa logra, con la complicidad del poder de turno, avanzar violentamente sobre la comunidad.

### ***Las banderas del amanecer***

Dirección: Jorge Sanjinés y Beatriz Palacios

Guión: Jorge Sanjinés y Beatriz Palacios

Producción: Grupo Ukamau, Beatriz Palacios

Montaje: Jorge Sanjinés

Fotografía: Jorge Sanjinés y Eduardo López

Cámara: Ignacio Aramayo, Eduardo López y Jorge Sanjinés

Sonido Directo: Beatriz Palacios

Música: Marcelino Quispe

Reparto: Estudiantes, obreros, mineros bolivianos, y referentes políticos locales.

Idioma: Quechua, aymara y castellano

Año: 1982-1983

Color 35 Mm.

Sinopsis: documental que narra los hechos sucedidos durante 1979 y 1982 en la difícil y violenta transición democrática boliviana.

### ***La nación clandestina***

Dirección: Jorge Sanjinés

Guión: Jorge Sanjinés

Producción: Grupo Ukamau- Beatriz Palacios

Montaje: Jorge Sanjinés

Fotografía: César Pérez

Cámara: César Pérez

Sonido directo: Juan Guaraní

Música: Cergio Prudencio

Reparto: Reinaldo Yujra, Delfina Mamani, Orlando Huanca, Roque Salgado, Julio Baltasar, Willy Pérez, Percy Brun, Víctor Condori, Luís Severich, Zulema Bustamante, Juan Carlos Calcina, Félix Quisbert, Tatiana Mancilla, Luís Gonzáles, Arminda Miranda, Eduardo Martínez, Edwin Pinell

Idioma: aymara y castellano

Año: 1989

Color 35 Mm.

Sinopsis: Sebastián Mamani, campesino aymara que había sido expulsado de su comunidad por desobedecer a las decisiones grupales y la ética aymara, regresa a ella para danzar hasta morir como acto de reivindicación y ofrenda. La película muestra el itinerario histórico de desarraigo y rearraigo comunitario, y sus múltiples mediaciones, discriminaciones y sojuzgamientos. Sebastián comprende que la salida del sistema que lo aliena no puede llevarse adelante sino es comunitariamente.

***Para recibir el canto de los pájaros***

Dirección: Jorge Sanjinés

Guión: Jorge Sanjinés

Producción: Grupo Ukamau- Beatriz Palacios

Montaje: Pedro Chaskel y Jorge Sanjinés

Fotografía: César Pérez, Raúl Rodríguez y Guillermo Ruiz

Cámara: César Pérez, Raúl Rodríguez y Guillermo Ruiz

Sonorización: Sergio Claros y Carlos dela Riva

Música: Cergio Prudencio

Actúan: Geraldine Chaplin, Guido Arze, Lineth Herbas, Toto Aparicio, Jorge Ortiz, Marcelo Guzmán, Tatiana Ávila, Cindy Morales, Germán Román, Agar Delos, Rudy Betancourt, Willy Perez, Fernando Illares y Reynaldo Yujra.

Idioma: castellano

Año: 1995

Color 35 Mm.

Sinopsis: Narra la historia de un cineasta que intenta reconstruir un momento de la conquista española y el choque cultural que ello implicó: pero él y su equipo terminan por reproducir la misma confrontación.

***Los hijos del último jardín***

Dirección: Jorge Sanjinés

Guión: Jorge Sanjinés

Producción: Grupo Ukamau- Beatriz Palacios

Montaje: Jorge Sanjinés

Fotografía: Juan Pablo Urioste

Música: Óscar García

Actúan: Alejandro Zárate, Carlos Mendoza, Cristina Wayar, Elsa Antequera, Fátima Sánchez, Félix Quisbert, Henry Unzueta, Juan Carlos Calcina, Wayra Sinañi, Leslye Campero, Luís Bolívar, Néstor Peredo, Víctor Salinas, y comuneros de Tophoco

Idioma: castellano

Año: 2004

Color Digital

Sinopsis: cuatro jóvenes deciden robar la casa de un ministro para entregar el dinero a una comunidad. El idealismo se ve frustrado cuando la comunidad rechaza el dinero por considerarlo indigno.

### ***Insurgentes***

Dirección: Jorge Sanjinés

Guión: Jorge Sanjinés

Producción: Grupo Ukamau-Villa del Cine (Venezuela)

Montaje: Jorge Sanjinés

Fotografía y Dirección de Cámara: Juan Pablo Urioste

Dirección de Arte: Serapio Tola

Música: Cergio Prudencio

Actúan: Lucas Achirico, Alice Guimaraes, Reynaldo Yurja, Mónica Bustillos, Roberto Choquehuanca, Danuta Zarzyca, Alejandro Zárate, Rubén Gallardo, Froilán Paucara, Luis Aduviri.

Idioma: castellano

Año: 2012

Color Digital

**Sinopsis:** A través de la reconstrucción de momentos históricos cruciales en la larga lucha de los indios de Bolivia en procura de la recuperación de su soberanía perdida, por causa de la colonización española y la opresión de sus descendientes los criollos republicanos, se rescata del olvido oficial a varios héroes indígenas que brillaron con luz propia en una gesta que culmina con la ascensión a la presidencia de un indio: el aymara Evo Morales.

### ***Humillados y ofendidos***

Dirección: César Brie, Pablo Brie y Javier Horacio Álvarez

Montaje: Javier Horacio Álvarez

Cámara: César Brie y Javier Horacio Álvarez

Investigación y recopilación de testimonios: César Brie

Asistente de montaje y sonido: Pablo Brie

Idioma: quechua y castellano

Año: 2008.

Color Digital

**Sinopsis:** documental de denuncia y contrainformación que recupera a través de testimonios e imágenes documentales, los sucesos violentos de mayo de 2008 contra sectores indígenas pacíficamente movilizadas en la ciudad de Sucre.

## FICHAS TÉCNICAS ESPECTACULARES

### “Colón”

Actores: Lucas Achirico, César Brie, Gonzalo Callejas, María Teresa Dal Pero, Naira González, Emilio Martínez Filippo Plancher.

Arreglos musicales: Filippo Plancher y Naira González

Músicas: populares de Bolivia, populares Teatro de los Andes

Vestuario: Naira González y Emilio Martínez

Técnico de luces: Paolo Nalli

Texto y dirección: César Brie

1992

Sinopsis: Revisión paródica de la vida de Cristóbal Colón y el descubrimiento de América.

### “Ubú en Bolivia”

Actores: Lucas Achirico, César Brie, Gonzalo Callejas, María Teresa Dal Pero, Filippo Plancher.

Arreglos musicales: Filippo Plancher y Lucas Achirico.

Músicas: populares de Bolivia, populares Teatro de los Andes

Vestuario: Teatro de los Andes

Técnico de luces: Paolo Nalli

Texto y dirección: César Brie

1994

Sinopsis: Adaptación libre de la obra de Alfred Jarry “Ubú roi”.

### “Las abarcas del tiempo”

Actores: Lucas Achirico, Soledad Ardaya César Brie, Gonzalo Callejas, Freddy Chipana, María Teresa Dal Pero.

Arreglos musicales: Filippo Plancher

Músicas: populares de Bolivia, populares Teatro de los Andes

Vestuario: Maria Teresa Dal Pero

Técnico de luces: Paolo Nalli

Texto y dirección: César Brie

Colaboradores y asesoramiento: Gabriel Martínez, Verónica Cereceda, Tristan Platt y Fiore Zulli.

1995

Sinopsis: En el aniversario de un muerto, su amigo íntimo viste sus ropas y lo visita en el país de los muertos: recorren juntos la historia de Bolivia, interrogan a otros muertos que narran episodios del pasado lejano y reciente. Luego del viaje ritual a la memoria, el amigo vuelve al universo cotidiano.

### **“La Ilíada”**

Actores: Lucas Achirico, Soledad Ardaya, César Brie, Gonzalo Callejas, Freddy Chipana, María Teresa Dal Pero, Alice Guimaraes, Jorge Jamarlli, Cristian Mercado.

Arreglos musicales: Lucas Achirico

Músicas: populares, Cristian Mercado, fragmento del “Cuarteto para el fin de los tiempos” de Olivier Messiaen, fragmento del “Volksweisen für Beige und Akkordeon” de Hugo Löwenthal (compuesta en Terezín), “Killpa” de Luzmila Carpio, “Anamnis” de I. Kapellas.

Vestuario: Maria Teresa Dal Pero, Soledad Ardaya, Alice Guimaraes, Giancarlo Gentilucci.

Estructura escénica: Giancarlo Gentilucci

Armaduras, muñecos, máscaras: Gonzalo Callejas

Macramé: Danuta Zarzyka

Técnico de luces: Paolo Nalli

Organización: Federica Rigliani, Paolo Nalli, Tiziana Irti

Producción: Armunia- Festival Della Riviera-Castiglioncello (Livorno) Italia.

Texto y dirección: César Brie

Colaboradores: Silvio Martín, Anita Morales, Bernardo Rosado Ramos, Marcelino Pinto, Olga Arenas.G. Tono, Tiziana Irti, Javier Aliste.

2000

Sinopsis: recuperación del poema homérico en clave latinoamericana y contemporánea. Se centra fundamentalmente en el primer y último canto de la *Ilíada* homérica.

### **“En un sol amarillo”**

Actores: Lucas Achirico, Daniel Aguirre, Gonzalo Callejas, Alice Guimaraes

Música: Sergio Prudencio. Bolero de Caballería de Sipe Sipe, “Paskanantintin” de Luzmila Carpio, “Sanos y fuertes” (himno deportivo)

Colaboración musical: Lucas Achirico y Pablo Brie

Escenografía: Lucas Achirico

Vestuario: Soledad Ardaya y Danuta Zarzyka

Asistente de dirección: Mercedes Campos

Objetos escénicos: Gonzalo Callejas

Organización: Paolo Nalli

Texto y dirección: César Brie

2004

Sinopsis: a lo largo del primer acto se reponen los testimonios orales recogidos en el área afectada por el terremoto para dar cuenta de la experiencia traumática de la catástrofe natural. En el segundo acto se recuperan en clave satírica los episodios múltiples de corrupción protagonizados por organismos de gobierno.

### **“Otra Vez Marcelo”**

Actores: Mia Fabbri y César Brie

Música: Pablo Brie. Chango Spasiuk y un tema popular boliviano

Colaboración a la realización musical: Lucas Achirico

Escenografía: Gonzalo Callejas

Colaboraron: Danuta Zarzyka, Lizbeth Callejas.

Lienzo, biombo y tríptico: César Torrico

Asistente: Daniel Aguirre Camacho

Coreografías: Bernardo Rosado Ramos

Colaboración: Alice Guimaraes

Técnico de sonido: Pablo Brie

Realización fotográfica: Marina Chávez Prudencio

Organización: Paolo Nalli

Dirección y texto: César Brie

2005

Sinopsis: memoria de la vida personal y política del intelectual desaparecido Marcelo Quiroga Santa Cruz.

### **“Odisea”**

Actores: Lucas Achirico, Gonzalo Callejas, Mia Fabbri, Alice Guimaraes, Karen May Lisondra, Paola Oña, Ulises Palacio, Julián Ramacciotti, Viola Vento.

Música: Pablo Brie, populares.

Arreglos y dirección musical: Lucas Achirico y Pablo Brie

Escenografía: Gonzalo Callejas

Vestuario: Giancarlo Gentilucci, Danuta Zarzyka

Técnico de sonido: Pablo Brie

Luces: Luciano Temperini y César Brie

Organización: Paolo Nalli y Marina Chávez Prudencio

Producción: Emilia Romagna, Teatro Fondazione, Fondazione Pontedera Teatro, Fabbrica Europa, Armunia Festival, Costa degli Etruschi y Castioncello.

Asistente de dirección: Daniel Aguirre y Alice Guimaraes

Dirección y texto: César Brie

2008

Sinopsis: El relato mítico e individual del Ulises homérico, se amplifica a una dimensión colectiva para dar cuenta de la ‘multiplicación’ del drama del desarraigo especialmente en América Latina.





## BIBLIOGRAFÍA DESGLOSADA

- **Bibliografía teórico-metodológica**

Álvarez, Ignacio (2004). “Todos contra Jameson: los alcances de la *alegoría nacional* y su valor para la lectura de dos novelas chilenas recientes”. Ponencia presentada en el XIII Congreso internacional de la Sociedad Chilena de Estudios Literarios, Santiago de Chile, septiembre 2004, disponible en [http://www.academia.edu/1746207/Todos\\_contra\\_Jameson\\_los\\_alcances\\_de\\_la\\_alegoria\\_nacional\\_y\\_su\\_valor\\_para\\_la\\_lectura\\_de\\_dos\\_novelas\\_chilenas\\_recientes](http://www.academia.edu/1746207/Todos_contra_Jameson_los_alcances_de_la_alegoria_nacional_y_su_valor_para_la_lectura_de_dos_novelas_chilenas_recientes)

Amar Sánchez, Ana María (1992). *El relato de los hechos*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.

Antezana, Luís (1991). “Dos conceptos en la obra de René Zavaleta Mercado” en *Latin American Studies Center Series* N° 1. University of Maryland at Collage Park.

Arendt, Hannah (1998). *Los orígenes del totalitarismo*. España, Taurus.

\_\_\_\_\_ (2009). *La condición humana*. Buenos Aires, Paidós.

Azcuy, Eduardo (1994). *Mirar desde el sur*. Buenos Aires, Biblos.

Barthes, Roland (1984). “Introducción al análisis estructural de los relatos” en Barthes, Roland et al *Análisis estructural del relato*. México, Premiá Editora.

Benjamín, Walter (1987). “Tesis sobre el concepto de la historia” en *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus.

Beverly, John (1992). “Introducción” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 18, N° 36 *La voz de Otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*.

\_\_\_\_\_ (2004). “¿Nuestra Rigoberta? Autoridad cultural y poder de gestión subalterno” en *Subalternidad y representación. Debates en teoría cultural*. Madrid, Iberoamericana.

\_\_\_\_\_ (2010). *La interrupción del subalterno*. La Paz, Plural.

\_\_\_\_\_ (2010b). “Subalternidad/Modernidad/Multiculturalismo” en *La interrupción del subalterno*. La Paz, Plural.

\_\_\_\_\_ (2010c). “El testimonio en la encrucijada” en *La interrupción del subalterno*. La Paz, Plural.

\_\_\_\_\_ (2010d). “La persistencia de lo subalterno” en *La interrupción del subalterno*. La Paz, Plural.

Bourriand, Nicolás (2006). *Estética relacional*. Rosario, Adriana Hidalgo.

Bueno, Raúl (2004). *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima, Universidad Mayor de San Marcos.

Butler, Judith (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires, Paidós.

Colombres, Adolfo (comp.) (1985). *Cine, antropología y colonialismo*, Buenos Aires, Del Sol-CLACSO.

Cornejo Polar, Antonio (1996). “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno” en *Revista Iberoamericana N° 176-177 Vol. LXII*, Julio-Diciembre. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburg.

\_\_\_\_\_ (1996b). “Mestizaje, transculturación, heterogeneidad” en José Antonio Mazzotti y Juan U. Zavallos Aguilar (coords.) *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia, Asociación Internacional de Peruanistas.

\_\_\_\_\_ (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Centro de Estudios literarios “Antonio Cornejo Polar” y Latinoamericana Editores.

Das, Veena (1997). “La subalternidad como perspectiva” en Rosana Barragán y Silvia Rivera, (comps.) *Debates Postcoloniales. Una introducción a los estudios de la subalternidad*, La Paz, Aruwiwiri/Sephis.

De Certau, Michel (1993). *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana Departamento de Historia.

\_\_\_\_\_ (1995). *La toma de la palabra y otros escritos políticos*, México, Universidad Iberoamericana.

Derrida, Jacques (1995), *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo de duelo, y la nueva internacional*, Madrid, Trotta.

Diéguez Caballero, Ileana (2007). *Escenarios liminares: teatralidades, performances y política*. Buenos Aires, Atuel.

Dubatti, Jorge (2002). “Introducción. Micropoéticas y subjetividad en la escena de Buenos Aires (1983-2001)” en Jorge Dubatti (coord.) *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*. Buenos Aires, Ediciones del CCC.

\_\_\_\_\_ (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires, Atuel.

\_\_\_\_\_ (2005). “Poéticas teatrales y producción de sentido político” en Jorge Dubatti (comp.) *Escritos sobre el Teatro I. Teatro y cultura viviente. Poéticas, política e historicidad*. Buenos Aires, Editorial Nueva Generación, CIHTT, Escuela de espectadores.

\_\_\_\_\_ (2006). “Introducción. Poéticas teatrales y producción de sentido político en la postdictadura” en Jorge Dubatti (coord.) *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III*. Buenos Aires, Ediciones del CCC.

\_\_\_\_\_ (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel.

\_\_\_\_\_ (2008). *Cartografía Teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires, Atuel.

\_\_\_\_\_ (2010). “Filosofía del teatro: fundamentos y corolarios” en *Revista Gestos* N° 50, noviembre 2010.

\_\_\_\_\_ (2010b). *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires, Atuel.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Siglo XXI. Buenos Aires. 2004

Gaudreault, André y Francois Jost (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona, Paidós.

Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Gramsci, Antonio (2000). “Observaciones y notas críticas sobre un intento de “Ensayo popular de sociología” ” en *Cuadernos de la cárcel*. Tomo 4. México, ERA.

\_\_\_\_\_ (2000). “Apuntes para una introducción y una iniciación en el estudio de la filosofía” en *Cuadernos de la cárcel*. Tomo 4, México, ERA.

\_\_\_\_\_ (2009). *Antología Antonio Gramsci*. Manuel Sacristán (selección, traducción y notas). Buenos Aires, Siglo XXI.

Grimson, Alejandro (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos (1998). “Manifiesto inaugural” en Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Mendieta (eds.) *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México, Miguel Ángel Porrúa. Disponible en <http://ensayo.rom.uga.edu/critia/teoria/castro/>

Hopenhayn, Martín (2005). “¿Integrarse o subordinarse? Nuevos cruces entre política y cultura” en Daniel Mato (comp.) *Cultura política y sociedad*. Buenos Aires, CLACSO.

Irazábal, Federico (2004). “El teatro que busca un nuevo espejo” en *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Buenos Aires, Biblos.

Jameson, Frederic (1997). *Periodizar los sesenta*. Buenos Aires, Alción Editora.

Lienhard, Martín (1996). “De mestizajes, heterogeneidades, hibridismos y otras quimeras” en José Antonio Mazzotti y Juan U. Zavallos Aguilar (coords.) *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia, Asociación Internacional de Peruanistas.

López Maguiño, Santiago (2003). “El concepto del discurso heterogéneo” en James Higgings (ed.) *Heterogeneidad y literatura en el Perú*. Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

Löwy, Michael (2012). *Walter Benjamín: aviso de incendio. Una lectura de las tesis “Sobre el concepto de historia”*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Lusnich, Ana Laura (2011). “Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano” en Revista *Comunicación y Medios*, N° 24, Julio. Instituto de la Comunicación y la Imagen, Universidad de Chile.

Moraña, Mabel (1996). “Escribir en el aire, ‘heterogeneidad’ y estudios culturales” en José Antonio Mazzotti y Juan U. Zavallos Aguilar (coords.) *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia, Asociación Internacional de Peruanistas.

\_\_\_\_\_ (1998). “El boom del subalterno” en Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Mendieta (eds.) *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México, Miguel Ángel Porrúa. Disponible en <http://ensayo.rom.uga.edu/critia/teoria/castro/>

\_\_\_\_\_ (ed.) (2000). *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio e Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

\_\_\_\_\_ (2000). “De metáforas y metonimias: Antonio Cornejo Polar en la encrucijada del latinoamericanismo internacional” en Mabel Moraña (ed.) *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio e Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Ollier, María Matilde (2009). *De la revolución a la democracia. Cambios privados, públicos y políticos de la izquierda argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Pizarro, Ana (comp.) (1985). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires, CEAL.

Prakash, Gyan (1997). “Los estudios de la subalternidad como crítica post-colonial” en Rosana Barragán y Silvia Rivera, (comps.) *Debates Postcoloniales. Una introducción a los estudios de la subalternidad*, La Paz, Aruwiyiri/Sephis.

Richard, Nelly (2006). “El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de la identidad” en Simón Marchán (comp.) *Real/virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona, Paidós.

Rivera Cusicanqui, Silvia y Rosana Barragán (comps.) (1997). *Debates poscoloniales: una introducción a los estudios de la subalternidad*. La Paz, Historias, Aruwiyiri, Sephis.

Rodríguez, Ileana (1998). “Hegemonía y dominio: subalternidad, un significado flotante” en Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Mendieta (eds.) *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México, Miguel Ángel Porrúa. Disponible en <http://ensayo.rom.uga.edu/critia/teoria/castro/>

Said, Edgard W. (1996). *Representaciones del intelectual*. Barcelona, Paidós.

Sanjinés, Javier (1992). *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*. La Paz, ILDIS y Fundación BHN.

\_\_\_\_\_ (2005). *El espejismo del mestizaje*. La Paz, Embajada de Francia, Instituto Francés de Estudios Andinos y Fundación PIEB.

Sigal, Silvia (2002). *Intelectuales y poder en Argentina en la década del sesenta*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Spivak, Gayatri (1997). “Estudios de la subalternidad: reconstruyendo la historiografía” en Rosana Barragán y Silvia Rivera, (comps.) *Debates Postcoloniales. Una introducción a los estudios de la subalternidad*, La Paz, Aruwiyiri/Sephis.

Suárez, Néstor Ojeda (2002). “Una concepción latinoamericana: la resiliencia comunitaria” en Aldo Melillo et. al (comps.) *Resiliencia, redescubriendo las propias fortalezas*. Buenos Aires, Paidós.

\_\_\_\_\_ et al (comps.) (2004). *Resiliencia y subjetividad en los ciclos de la vida*. Buenos Aires, Paidós.

\_\_\_\_\_ et al (comps.) (2004b). *Resiliencia, tendencias y perspectivas*. Lanús, Universidad de Lanús.

Tapia, Luís (2005). “Abigarramiento y ambigüedad morfológica” en Josefa Salmón (ed.) *Estudios Bolivianos Vol. III. Construcción poética del imaginario boliviano*. La Paz, Asociación de estudios bolivianos, Plural.

Torres Carrillo, Alfonso (2008). “Investigar en los márgenes de las ciencias sociales” en *Revista Folios* N° 27, Bogotá. Disponible en [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0123-48702008000100005](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-48702008000100005)

Vera Herrera Ramón (1997). “La noche estrellada (la formación de constelaciones del saber)”. *Revista Chiapas* 5 1997 (México: ERA-IIEc) <http://www.ezln.org/revistachiapas>

Vidal, Hernán (1994). *Crítica literaria como defensa de los DD.HH.: cuestión teórica*. EE.UU. Universidad de California.

\_\_\_\_\_ (1997). *Política cultural de la memoria histórica*. Chile, Mosquito editores.

Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península.

\_\_\_\_\_ (2000). *Palabras claves. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires, Nueva visión.

Zavaleta Mercado, René (1977). “Consideraciones generales sobre la Historia de Bolivia (1932-1971)” en Pablo González Casanova *América Latina, historia de medio siglo. Vol. I, América del Sur*. México, Siglo XXI e Instituto de Investigaciones de UNAM.

\_\_\_\_\_ (1983). “Las masas en Noviembre” en René Zavaleta Mercado (comp.) *Bolivia hoy*. México, Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (1986). *Lo nacional-popular en Bolivia*. México, Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (2009). *La autodeterminación de las masas*. Compilador Luís Tapia. Bogotá, Siglo del Hombre Editores y CLACSO.

Zea, Leopoldo (ed.) (1986). *Ideas en torno de Latinoamérica. Volumen I*, México, UNAM.

- **Bibliografía específica sobre el Grupo Ukamau y Jorge Sanjinés**

Aimaretti, María Gabriela (2008). “Alteridad indígena, memoria desplazada y procesos de producción artísticos (Grupo Cine Ukamau y Teatro de los Andes)” en *Revista de Semiótica Adversus Digital* Año V, N° 12-13, agosto-diciembre, 2008.

\_\_\_\_\_ (2010). “La memoria regresada: utopía social e identidad indígena boliviana- Dos experiencias solidarias que se relevan: Grupo cine Ukamau y Teatro de los Andes”, en Grupo Rev(b)elando imágenes (comp.) *Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau. Reflexiones y testimonios. Tierra en trance, Cuadernos de Cine Latinoamericano*. Buenos Aires, Tierra del Sur.

\_\_\_\_\_ (2012). “Revivir la experiencia, narrar la masacre, impugnar la Historia: sobre el uso del testimonio en “El coraje del pueblo” (Grupo Ukamau-Jorge Sanjinés, 1971)” en *Revista Afuera* N° 12 Año VII. <http://www.revistaafuera.com>. Agosto 2012.

\_\_\_\_\_ (2012b). “Un aporte a la historia y la historiografía del cine boliviano desde la perspectiva gramsciana” en *Revista Imagofagia* N° 6 <http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/>. Octubre 2012.

AA.VV. Grupo Rev(b)elando imágenes (comp.) (2010). *Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau. Reflexiones y testimonios. Tierra en trance, Cuadernos de Cine Latinoamericano*. Buenos Aires, Tierra del Sur.

Castro, Solange y Giovanni Zeballos (2010). “Sanjinés, cine, estética y compromiso” en Grupo Rev(b)elando imágenes (comp.) *Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau. Reflexiones y testimonios. Tierra en trance, Cuadernos de Cine Latinoamericano*. Buenos Aires, Tierra del Sur.

Daicich, Osvaldo (2004). *Apuntes sobre el nuevo cine latinoamericano*. La Habana, EICT S.A.

García Pabón, Leonardo (1998). “Indigenismo y sujetos nacionales en el cine de Jorge Sanjinés. A propósito de La Nación Clandestina” en *La Patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*. La Paz, UMSS y Plural.

\_\_\_\_\_ (1999). “A propósito de la Nación Clandestina” en *El cine de Jorge Sanjinés*. Santa Cruz, Primer Festival de Cine Iberoamericano de Santa Cruz de la Sierra.

Hijar, Alberto (1999). “Inventar un lenguaje para la crítica” en *El cine de Jorge Sanjinés*. Santa Cruz, Primer Festival de Cine Iberoamericano de Santa Cruz de la Sierra.

Kenny, Sofía (2009). *Buscando el otro cine. Un viaje al cine indigenista boliviano*. Mendoza, FfyL. Universidad Nacional de Cuyo.

Mestman, Mariano (2010). “Mineros y campesino andinos entre la cultura andina y la insurrección” en Grupo Rev(b)elando imágenes (comp.) *Jorge Sanjinés y el Grupo*



Ukamau. *Reflexiones y testimonios. Tierra en trance, Cuadernos de Cine Latinoamericano*. Buenos Aires, Tierra del Sur.

\_\_\_\_\_ (2010b). “Breves notas sobre Sanjinés y el cine político argentino”. en Grupo Rev(b)elando imágenes (comp.) *Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau. Reflexiones y testimonios. Tierra en trance, Cuadernos de Cine Latinoamericano*. Buenos Aires, Tierra del Sur.

\_\_\_\_\_ (2013). “Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el cine del 68 en América Latina” en Mariano Mestman y Mirta Varela (coords.) *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires, EUDEBA.

Montano, José (1976). “En busca de un cine popular” en *Revista Formato 16*. Año 1, N° 1.

Morales, Cesáreo (1979). “El cine como arma del pueblo” en *Revista Octubre- Publicación del Taller de Cine Octubre* N° 5, enero 1979. México.

Palacios, Beatriz (1979). “A propósito de una ponencia sobre el cine boliviano” en Carlos Mesa (coord.) *Cine Boliviano: del realizador al crítico*. La Paz, Gisbert.

Russo, Pablo y Sebastián Russo (2010). “Jugarse la vida haciendo cine. Entrevista a Jorge Sanjinés” en Grupo Rev(b)elando imágenes (comp.) *Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau. Reflexiones y testimonios. Tierra en trance, Cuadernos de Cine Latinoamericano*. Buenos Aires, Tierra del Sur.

Russo, Pablo (2010). “Entrevista a Humberto Ríos” en Grupo Rev(b)elando imágenes (comp.) *Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau. Reflexiones y testimonios. Tierra en trance, Cuadernos de Cine Latinoamericano*. Buenos Aires, Editorial Tierra del Sur.

Russo, Sebastián (2010). “Yawar Mallku” en Grupo Rev(b)elando imágenes (comp.) *Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau. Reflexiones y testimonios. Tierra en trance, Cuadernos de Cine Latinoamericano*. Buenos Aires, Tierra del Sur.

Sánchez, José (1999). *The Art and politics of Bolivian Cinema*. Maryland, Scarecrow Press, Inc.

Sanjinés, Javier (2004). “Transculturación y subalternidad en el cine boliviano” en Alejandro Brunzual (comp.) *Objeto Visual: Cine, política y Memoria* N° 10 Año XII, Diciembre. Venezuela.

Sanjinés, Jorge (1979). “Ukamau y Yawar Mallku. Entrevista a Jorge Sanjinés” en *Revista Afterimage* N° 3 Verano 1971. Londres reproducida en Carlos Mesa (coord.) *Cine Boliviano: del realizador al crítico*. La Paz, Gisbert.

\_\_\_\_\_ (1979b). “Entrevista con Jorge Sanjinés” en Huleu Jean-René, Ignacio Ramonet y Serge Toubiana para *Cahiers du Cinema* N° 253 octubre-noviembre 1974, Paris reproducida en “Caminos del grupo Ukamau. Entrevista con Jorge Sanjinés” en *Revista Octubre- Publicación del Taller de Cine Octubre*, N° 5, Enero 1979. México.

\_\_\_\_\_ (1979c). “Sobre *Fuera de aquí*” en Carlos Mesa (coord.) *Cine Boliviano: del realizador al crítico*. La Paz, Gisbert.

\_\_\_\_\_ (1979d). “Jorge Sanjinés” en Frías, Isaac León *Los años de conmoción*. México, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM.

Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau (1980). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México, Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (1980b). “La experiencia boliviana” en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México, Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (1980c). “Elementos para un teoría y práctica del cine revolucionario” *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México, Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (1980d). “Sobre un cine contra el pueblo y por un cine junto al pueblo” *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México, Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (1980e). “Llamado a la difusión” en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México, Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (1980f). “El cine político no debe abandonar jamás su preocupación por la belleza” entrevista realizada por Ignacio Ramonet para la revista española *Triunfo* julio de 1977, París reproducida en Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México, Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (1980g). “Nuestro propósito: hacer un cine útil para el pueblo. Conferencia con motivo de la presentación de “Yawar Mallku” en la sala de cine de la Universidad Central de Ecuador en 1976” en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México, Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (1983). “Nuestro principal destinatario” en *Revista Cine Cubano* N° 105.

\_\_\_\_\_ (1988). “El perfil imborrable” en *Revista de Cine Cubano* N° 122.

\_\_\_\_\_ (1988b). “Testimonio en Mérida (Venezuela)” en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. México, Cultura universitaria.

\_\_\_\_\_ (1996). “Cine y sociedad” en *Revista El Tonto del Pueblo* N° 1 Marzo 1996. La Paz, Plural.

\_\_\_\_\_ (1996b). “Diversidad y futuro” en *Revista El Tonto del Pueblo* N° 1 Marzo 1996. La Paz, Plural.

\_\_\_\_\_ (1999). “¿Qué es y que ha sido el cine del grupo Ukamau” en *El cine de Jorge Sanjinés*. Santa Cruz, FEDAM (Fundación para la Educación y Desarrollo de las Artes y Media) y Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz.

\_\_\_\_\_ (1999b). “Sobre el cortometraje” en *El cine de Jorge Sanjinés*. Santa Cruz, FEDAM (Fundación para la Educación y Desarrollo de las Artes y Media) y Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz.

\_\_\_\_\_ (1999c). “Guión y realidad” en *El cine de Jorge Sanjinés*. Santa Cruz, FEDAM (Fundación para la Educación y Desarrollo de las Artes y Media) y Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz.

\_\_\_\_\_ (1999d). “La complejidad afortunada” en *El cine de Jorge Sanjinés*. Santa Cruz, FEDAM (Fundación para la Educación y Desarrollo de las Artes y Media) y Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz.

\_\_\_\_\_ (1999e). “Jorge Sanjinés y el cine revolucionario” en *El cine de Jorge Sanjinés*. Santa Cruz, FEDAM (Fundación para la Educación y Desarrollo de las Artes y Media) y Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz.

\_\_\_\_\_ (1999f). “El odio acumulado. Entrevista con Jorge Sanjinés” en *El cine de Jorge Sanjinés*. Santa Cruz, FEDAM (Fundación para la Educación y Desarrollo de las Artes y Media) y Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz.

\_\_\_\_\_ (1999g). “La diversidad, base de una Nación estable. Entrevista con el cineasta Jorge Sanjinés” en *El cine de Jorge Sanjinés*. Santa Cruz, FEDAM (Fundación para la Educación y Desarrollo de las Artes y Media) y Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz.

\_\_\_\_\_ (2002). “La herencia, las coincidencias y las diferencias”, ponencia escrita para el seminario “La influencia del neorrealismo italiano en el Cine Latinoamericano” organizado por la Revista *Cinemas* como parte del Festival Cine Sur de Cine Latinoamericano realizado en Río de Janeiro en junio de 2002. Disponible en [www.elojoquepiensa.udg.mx/español/numero00/veryana/07\\_neorrealismo.html](http://www.elojoquepiensa.udg.mx/español/numero00/veryana/07_neorrealismo.html)

Seguí Fuentes, Isabel (2013). “Jorge Sanjinés, Actualización biofilmográfica” en *Archivos de la filmoteca* 71. Abril.

Soria, Oscar (1979). “Jorge Sanjinés” en Isaac León Frías *Los años de la conmoción*. México, UNAM.

Susz, Pedro (2012). “Insurgentes” en *Diario La Razón Digital*, 2 de septiembre 2012. Disponible en: [http://www.la-razon.com/suplementos/tendencias/Insurgentes\\_0\\_1679232157.html](http://www.la-razon.com/suplementos/tendencias/Insurgentes_0_1679232157.html)

Vergara, Ximena (2012). “Fertilizar la memoria, reconstruir la masacre: teorías y prácticas en el cine de Jorge Sanjinés” en Wolfgang Bongers (ed.) *Prismas del cine latinoamericano*. Chile, Cuarto Propio.

Wood, David (2010). “Vanguardias e indigenismos: Revolución, Ukamau y el proyecto nacional” en Grupo Rev(b)elando imágenes (comp.) *Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau. Reflexiones y testimonios. Tierra en trance, Cuadernos de Cine Latinoamericano*. Buenos Aires, Tierra del Sur.

- **Bibliografía específica sobre Teatro de los Andes y César Brie**

Aimaretti María (2012). “Representación del testimonio de sectores populares en la escena: el caso de En un sol amarillo (César Brie y Teatro de los Andes)”, en *Revista Teatro XXI* N° 32. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. 48-56. Primavera 2012.

\_\_\_\_\_ (2013). “Experiencias de teatro socio-cultural en Bolivia: una tendencia con cincuenta años de camino”, en *Revista Latin America Theatre Review* Vol. 46, N° 1. Fall 2013.

\_\_\_\_\_ (2014). “Senderos, huellas y testimonios de un itinerario histórico: el grupo Teatro de los Andes y César Brie” en *Revista Telón de Fondo* N° 19 ISSN 1669–6301. <http://www.telondefondo.org/>, Julio 2014.

Babino, Maria Elena (2003), “La Ilíada: de Homero a César Brie” en María Elena Babino (comp.) *La literatura en el teatro y en el cine*. Buenos Aires, Ediciones FADU.

Brie, César (1995). “César Brie: una nueva forma de hacer teatro en Bolivia. Entrevista con Willy Muñoz” en *Revista Gestos* N° 20, Noviembre 1995.

\_\_\_\_\_ (1995b). “Editorial” y “Epílogo” en *Revista El Tonto del Pueblo* N° 0, agosto 1995. La Paz, Plural.

\_\_\_\_\_ (1995c). “Sobre Teatro de los Andes” en *Revista El Tonto del Pueblo* N° 0, agosto 1995. La Paz, Plural.

\_\_\_\_\_ (1995d). “Por un teatro necesario” en *Revista El Tonto del Pueblo* N° 0, agosto 1995. La Paz, Plural.

\_\_\_\_\_ (1995e). “Reflexiones lírico-prácticas sobre el actor” en *Revista El Tonto del Pueblo* N° 0, agosto 1995. La Paz, Plural.

\_\_\_\_\_ (1996). “Sobre Iben y el Odin Teatret” en *Revista El Tonto del Pueblo* N° 1, marzo 1996. La Paz, Plural.

\_\_\_\_\_ (1996b). “Sobre la puesta en escena” en *Revista El Tonto del Pueblo* N° 1, marzo 1996. La Paz, Plural.

\_\_\_\_\_ (1997). “Editorial” en *Revista El tonto del Pueblo* N° 2, junio 1997. La Paz, Plural.

\_\_\_\_\_ (1997b). “Terezín. Niñez, música y arte en un campo de concentración” en *Revista El tonto del Pueblo* N° 2, junio 1997. La Paz, Plural.

\_\_\_\_\_ (1997c). “Otras reflexiones” en *Revista El tonto del Pueblo* N° 2, junio 1997. La Paz, Plural.

\_\_\_\_\_ (1997d). “Manifiesto para seguir sembrando, para seguir soñando” en *Revista El tonto del Pueblo* N° 2, junio 1997. La Paz, Plural.

\_\_\_\_\_ (1999). “Editorial” en *Revista El Tonto del Pueblo* N° 3-4, mayo 1999. La Paz, Plural.

\_\_\_\_\_ (1999b). “Los otros tontos” en *Revista E Tonto del Pueblo* N° 3-4, mayo 1999. La Paz, Plural.

\_\_\_\_\_ (1999c). “Las abarcas del tiempo y Notas a las Abarcas del tiempo” en *Revista Nuevos Horizontes* Abril 1999. Cochabamba.

\_\_\_\_\_ (2000). *La Ilíada*. La Paz, Plural.

\_\_\_\_\_ (2001). “César Brie. Entrevista con Ana Seoane”. Disponible en [www.lugarateatral.com.ar/principi.htm#CÉSAR%BRIE](http://www.lugarateatral.com.ar/principi.htm#CÉSAR%BRIE) Consultado en agosto de 2007.

\_\_\_\_\_ (2002). “Intervención en Dramaturgias posibles en América Latina y el Caribe” en *Revista Conjunto* N° 125 mayo-agosto 2002. La Habana, Casa de las Américas.

\_\_\_\_\_ (2004). *En un sol amarillo, memorias de un temblor*- Programa de mano. La Paz, Plural.

\_\_\_\_\_ (2004 b). *El terremoto de la corrupción*. La Paz, Plural.

\_\_\_\_\_ (2005). *Otra vez Marcelo*. La Paz, Plural

\_\_\_\_\_ (2005). “Risa y llanto en el teatro andino” en *Cuadernos del Picadero* N° 7, año III. Buenos Aires, Instituto Nacional de Teatro. Argentina.

\_\_\_\_\_ (2006). “Notas sobre el actor, el presente, el coro, la envidia el galateo y la vanguardia” en *Revista Teatro Celcit* N° 30. Disponible en: [http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc\\_sum.php?cod=24](http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc_sum.php?cod=24)

\_\_\_\_\_ (2007). *La vocación*. La Paz, Plural.

\_\_\_\_\_ (2007b). “La ética y la estética. Entrevista a César Brie por Natacha Koss” en *Revista digital Alternativa Teatral*. Disponible en: <http://www.alternivateatral.com/nota135-la-etica-y-la-estetica>

\_\_\_\_\_ (2008). “Otra vez Marcelo Quiroga. Testimonio de un proceso de creación” en *Revista Conjunto* 147. Abril- Junio 2008. La Habana, Casa de la Américas.

\_\_\_\_\_ (2009). *La odisea*. La Paz, Plural Editores.

\_\_\_\_\_ (2013). “El actor en el Teatro de los Andes” en Marita Foix (ed.) *César Brie. Teatro II*. Buenos Aires, Atuel.

\_\_\_\_\_ (2013b). “El mar en el bolsillo” en Marita Foix (ed.) *César Brie. Teatro II*. Buenos Aires, Atuel.

\_\_\_\_\_ (2013c). “Estudio crítico” en Marita Foix (ed.) *César Brie. Teatro I*. Buenos Aires, Atuel.

Craig, Edward Gordon (1995). “Los artistas del futuro Teatro” en *Revista El Tonto del Pueblo* N° 0, agosto 1995. La Paz, Plural.

Del Campo, Alicia (2000). “Estéticas teatrales de la memoria como espacios de resistencia a la globalización” en Juan Villegas, Alicia del Campo y Mario Rojas (eds.) *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI*. Irvine, University of California.

Foix, Marita (2008). “César Brie: el recurrente tema de la memoria latinoamericana en su poética” en *Revista Celcit* N° 33, Año 17 Segunda época.

\_\_\_\_\_ (2013). “Estudio crítico. Cronología” en Marita Foix (ed.) *César Brie. Teatro I*. Buenos Aires, Atuel.

\_\_\_\_\_ (2013b). “Estudio crítico. Entrevista con César Brie” en Marita Foix (ed.) *César Brie. Teatro II*. Buenos Aires, Atuel.

Persino, Silvina (2007). “Cuerpo y memoria en el Teatro de los Andes y Yuyachkani” en *Revista Gestos* N° 43 Año 22.

Reyes Posada, Carlos (2001). “La Ilíada del Teatro de los Andes: una nueva mirada a los clásicos” en Juan Villegas, Alicia Del Campo y Mario Rojas (comps.) *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI*. Irving, Ediciones de Gestos.

Villegas, Juan (1997b). “Teatro de los Andes: de la utopía al sarcasmo de la acrobacia verbal y física” en Juan Villegas (ed.) *Del escenario a la mesa de la crítica. XI Festival Internacional de Teatro de Cádiz*. Irvine, Ediciones de Gestos- Colección de Teatro I.

[www.teatrodelosandes.com](http://www.teatrodelosandes.com) Consultado en Agosto de 2007.

- **Bibliografía sobre cine boliviano**

Bredow, Luís (1989). “El video en quichua y aymara” en *Revista Imagen*, N° 7. Año 3, Junio-Junio. La Paz, Bolivia.

Cardoso, Gustavo (1990). “Hacia el uso común de las imágenes” en *Revista Videored* N° 9-10, Año 3, diciembre. La Paz

Castells Italiens, Antoni (2003). “Cine indígena y resistencia cultural” en *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui* N° 84. Quito, Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina, Diciembre 2003.

Colombres, Adolfo (1995). “El cine y los medios audiovisuales como sustrato de una nueva oralidad de los pueblos indígenas” en *Suplemento Antropológico*. Vol. XXX N° 1-2, Diciembre. Universidad Católica. Asunción.

Córdova, Verónica (2006). “Cine boliviano: del indigenismo a la globalización (primera parte)” en *Revista Fotogenia*, N° 1 Año 1, Septiembre.

\_\_\_\_\_ (2006b). “Cine boliviano: del indigenismo a la globalización (segunda parte)” en *Revista Fotogenia*, N° 2 Año 1, Octubre.

Dagrón, Alfonso Gumucio (1980). “El cine en Bolivia” en *Revista Imágenes* N° 9. Octubre 1980. La Paz.

\_\_\_\_\_ (1980b). “Nuevas experiencias de cine en Bolivia” en *Revista Imágenes N° 9- Vol. I*. Octubre 1980.

\_\_\_\_\_ (1982). *Historia del cine boliviano*. La Paz, Los amigos del libro.

\_\_\_\_\_ (1986). *Luís Espinal y el cine*. La Paz, CIMCA (Centro de Integración de Medios de Comunicación Alternativa).

\_\_\_\_\_ (2003). “Jorge Ruiz” en Paulo Antonio Paranagua *Cine documental en América Latina*. Madrid, Cátedra.

Espinoza, Santiago y Andrés Laguna (2009). *El cine de la Nación clandestina. Aproximación a la producción boliviana de los últimos 25 años (1983-2008)*. La Paz, Editorial Gente Común y FAUTARO (Fundación Educación para el Desarrollo).

\_\_\_\_\_ (2011). *Una cuestión de fe. Historia (y) crítica del cine boliviano de los últimos 30 años (1980-2010)*. Cochabamba, Nuevo Milenio.

López Zavala, Eduardo (1990) “El video antropológico en Bolivia” en *Revista Videored* Año 3 N° 9-10, diciembre, 1990.

Mendizábal, Iván Rodrigo (1990). “Breve historia del video boliviano- Videored Informe Bolivia” en *Revista Video Red* N° 9-10 Año 3, Diciembre 1990.

Mercado María Luisa y Gabriela Ávila (1984). “Cine Minero Boliviano” en *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui* N° 12 octubre-diciembre, 1984. Disponible en <http://issuu.com/chasqui/docs/cine-minero-boliviano/3>

Mesa, Carlos (1979). “Intento de aproximación al cine boliviano” en *Cine boliviano, del realizador al crítico*. La Paz, Gisbert.

\_\_\_\_\_ (1979 b). “Eguino: la búsqueda de un cine posible” en *Cine boliviano, del realizador al crítico*. La Paz, Gisbert.

\_\_\_\_\_ (1985). *La aventura del cine boliviano*. La Paz, Gisbert.

Nahmad Rodríguez, Ana Daniela (2007). “Las representaciones indígenas y la pugna por las imágenes. México y Bolivia a través del cine y el video” en *Latinoamérica Revista de Estudios Latinoamericanos* N° 45.

Pedrajas Moreno, Alfonso (1999). *¡Lucho vive! Cochabamba, Verbo Divino*.

Quiroga, Cecilia (2012). “Bolivia” en Alfonso Gumucio Dagrón (comp.) *Cine comunitario en América Latina y el Caribe*. La Habana, Fundación Nuevo Cine Latinoamericano y Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.

*Revista Imagen*, N° 3 Año 1, Marzo-Abril 1987. La Paz, Bolivia.

Rodríguez, Mikel Luís (1999). “ICB: El primer organismo cinematográfico institucional en Bolivia (1952-1967)” en *Revista Secuencias*. N° 10 Julio.

Salinas Aramburu, José (1997). *Vida, pasión y muerte. Análisis de contenido de la obra de Luís Espinal*. La Paz, Universidad Católica Boliviana.

Sanjinés, Iván (2008). “Apuntes sobre la problemática audiovisual indígena en América” en *Voces y Culturas. Revista de comunicación* N° 13 I Septiembre 2008. Barcelona.

Schiwy, Freya (2005). “Entre el multiculturalismo e interculturalidad: video indígena y la descolonización del pensar”, en Josefa Salmón (ed.) *Estudios bolivianos Vol. III. Construcción y poética del imaginario boliviano*. La Paz, Asociación de Estudios Bolivianos, Plural.

\_\_\_\_\_ (2006). “Descolonizando el encuadre: video indígena en los Andes” en Freya Schiwy y Nelson Maldonado Torres (comps.) *(Des) Colonialidad del ser y del saber en Bolivia*. Buenos Aires, Del Signo.

Susz, Pedro (1985). *La pantalla ajena*. La Paz, Gisbert.

\_\_\_\_\_ (1990). *La campaña del Chaco. El ocaso del cine silente boliviano*. La Paz, UMSA.

\_\_\_\_\_ (1991). *Filmo-Videografía boliviana básica (1904-1990)*. La Paz, Cinemateca Boliviana.



Valdivia, José Antonio (2003). *Jorge Ruiz, testigo de la realidad. Memorias del cine documental boliviano*. La Paz, Festival de cine Iberoamericano de Huelva y Fundación Jorge Ruiz Cinematografía y Arte.

Vargas Villazón, Fernando (2010). *Wara Wara. La reconstrucción de una película perdida*. La Paz, Plural, Cinemateca Boliviana y CAF.

Zamorano, Gabriela (2009). “Intervenir en la realidad” usos políticos del video indígena en Bolivia” en *Revista Colombiana de Antropología*, N° 2 Vol. 45, julio-diciembre, 2009.

\_\_\_\_\_ (2009b). “La negociación de lo estético en la producción audiovisual indígena en Bolivia” en *Revista Nueva Ramona* N° 94, Septiembre 2009.

\_\_\_\_\_ (2009c). *Reimagining politics: video and indigenous struggles in contemporary Bolivia*. Tesis doctoral, University of New York.

- **Bibliografía sobre teatro boliviano**

S/D (1982) “Acerca de una experiencia popular en Bolivia” en *Revista Conjunto* N° 53. Julio Septiembre 1982.

S/D (2002). “Where are they now? Teatro Runa” Consultado en Julio de 2012 en <http://162.140.57.76/%28S%28nearklzokzg4exsan4w5lkbk%29%29/Journals.aspx?Pid=/sbLHImeIYk=&TocId=NhQjMaiQ0s4=&JY=4HVeQKYq0LY=&L=qj6tuQMckcw=&RMId=DMvdrNwPdsCfpOq3vR5kdQ==&AspxAutoDetectCookieSupport=1>

Alem, Teresa (2007). *COMPA, Comunidad de Productores en Artes. Memoria 1989-2007*. La Paz, Cuatro Hermanos.

Arce, Guido (1997). “Tres grupos de teatro, el resto fantasmas” en *Revista Conjunto* N° 107. Septiembre-Diciembre. La Habana, Casa de las Américas.

Ardaya, Soledad, Pablo Gonzalves y Glenda Rodríguez (2010). *Trazo escénico. Exploración y perspectivas del teatro en Bolivia, 2000-2010*. La Paz, Plural.

Cajías, Lupe (1996). “Los caminos de Nuevos Horizontes” en *Revista El Tonto del Pueblo*. N° 1, Marzo 1996. La Paz, Plural.

\_\_\_\_\_ (2007). *Los caminos de nuevos horizontes, 60 años de una apuesta cultural*. La Paz, Gente Común.

Carraffa, Carlos Cordero (1989). “Teatro y educación en Bolivia” en Marina Pianca (dir.) *Diógenes Anuario Crítico de Teatro Latinoamericano 1989*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, Colección Temas.

Fabián, René y Stefan Gurtner (1997). “Una mirada a los ojos morados” en *Revista El tonto del pueblo* N° 2 Junio. La Paz, Plural.

Fernández, Benito (2009). “Los movimientos sociales de “objetos” a “sujetos” políticos. Nuevos desafíos para la educación popular” en *Educación popular, movimientos sociales y construcción democrática*. CEMPROTAC, Biblioteca del Educador Popular y Asociación Alemana para la Educación de adultos.

Forti, Líber (1979). “El nacimiento de la forma” en *Revista Acto* N° 2, 1979. La Paz.

\_\_\_\_\_ (1997). “Apuntes de un nuevo horizonte que cuenta” en *Revista Conjunto* N° 107 Septiembre-Diciembre. La Habana. Cuba, Casa de las Américas.

González, Daniel Gómez (2009). *Teatro originario boliviano*. La Paz, Daniel González.

González, Edgardo (1978). “Teatro Runa, Teatro del Pueblo. Entrevista a Edgar González” en *Revista Acto* N° 1 La Paz.

\_\_\_\_\_ (1999). “El Teatro Runa. Entrevista a Chango González” en *Revista El Tonto del Pueblo*. N° 3-4, Mayo 1999. La Paz, Plural.

Hacker, Jorge (2003). "El Festival de Santa Cruz de la Sierra no fue un festival más" en *Revista Teatro XXI* N° 17 Año 21, primavera, 2003. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.

Hohenstein, René (2010). *Historia del Teatro en Santa Cruz*. Santa Cruz, La Hoguera.

Martínez, Gabriel (1995). "De Concepción a Lunlaya, el viaje de Gabriel Martínez", en *Revista El Tonto del Pueblo*. N° 0, Agosto 1995. La Paz, Plural.

Medinacelli, Sergio (1979). "El taller de Teatro Universitario: TUSA. Entrevista con Sergio Medinacelli" en *Revista Acto* N° 2 La Paz, 1979.

Montenegro Raquel (1995). "Entre el provincialismo y la evasión" en *Revista El Tonto del Pueblo*. N° 0, Agosto 1995. La Paz, Plural.

Morales, Raúl (2005). "Teatro popular en Bolivia" en Karmen Saavedra Garfias (coord.) *Coloquio Teatro y Sociedad en América Latina 1970-2003*. La Paz, FITAZ (Festival Internacional de Teatro de La Paz) y Fundación Simón I. Patiño.

Muñoz, Willy (1981). *Teatro boliviano contemporáneo*. La Paz, Ediciones Casa Municipal de la Cultura.

\_\_\_\_\_ (1985). "El teatro nacional en busca de un punto de partida" en AA.VV. *Tendencias actuales en la literatura boliviana*. Valencia Institute for the Study of ideologies and Litetature. Instituto de Radio, Cine y TV.

\_\_\_\_\_ (1986). "Teatro boliviano contemporáneo" en *Revista Iberoamericana* en *Revista Iberoamericana* N° 134, Vol. LII, Enero-Marzo. Universidad de Pittsburg.

\_\_\_\_\_ (1986b). "La realidad boliviana en la narrativa de Jesús Lara" en *Revista Iberoamericana* N° 134, Vol. LII, Enero-Marzo. Universidad de Pittsburg.

\_\_\_\_\_ (1992). "Teatro boliviano 1992" en Marina Pianca (dir.) *Revista Diógenes 1992*. México, Spanish Department University of California.

\_\_\_\_\_ (1992b). "El teatro boliviano en la década de los 80" en *Latin America Theatre Review* N° 25/2 Spring.

\_\_\_\_\_ (1995). "Cesar Brie: nueva forma de hacer teatro en Bolivia" en *Revista Gestos* N° 20. Noviembre. California, Irving.

\_\_\_\_\_ (1998). "Para la historia del teatro: Edgar Darío González y el Teatro Runa en Bolivia" en *Revista Gestos* N° 26 Año 13. California, Irving.

\_\_\_\_\_ (1998b). "Primer Festival Internacional de Teatro de Santa Cruz de la Sierra. Bolivia" en *Latin American Theatre Review* N° 32/1. Center of Latin American Studies, University of Kansas.

\_\_\_\_\_ (1999). “Festival Internacional de Teatro de La Paz (FITAZ)” en *Revista Latin American Review* N° 33/1. Center of Latin American Studies, University of Kansas.

\_\_\_\_\_ (2000). “Teatro boliviano en la década de los 90” en *Revista Latin American Theatre Review* 34/1 Otoño 2000. Center of Latin American Studies, University of Kansas.

\_\_\_\_\_ (2000b). “Segundo Festival Internacional de Teatro “Santa Cruz de la Sierra” en *Revista Gestos* N° 29, Año 15, abril 2000. Irvine, University of California.

\_\_\_\_\_ (2005), “Introducción” en *Antología selecta del teatro boliviano contemporáneo*. Santa Cruz, Fondo editorial del Gobierno Municipal.

\_\_\_\_\_ (2006). “2005: V Festival Internacional de Teatro Santa Cruz de la Sierra, Bolivia” en *Revista Gestos* N° 41, año 21, abril 2006. Irvine, University of California.

\_\_\_\_\_ (2008). “VI Festival Internacional de Teatro de La Paz” en *Revista Latin American Theatre Review* N° 42/1, Fall 2008. Center of Latin American Studies, University of Kansas.

\_\_\_\_\_ (2010). “VII Festival Internacional de Teatro de Santa Cruz de la Sierra” en *Revista Latin American Theatre Review* N° 43/2, Spring 2010. Center of Latin American Studies, University of Kansas.

Nogales, Iván (2005). “Intervención en el Congreso del Movimiento Nacional de Teatro Popular” en *Satan Sapxatan Uqham Sapxataynawa. XV Encuentro Nacional de Teatro Popular*. Oruro, Comité del Movimiento Nacional de Teatro Popular, Producciones Arlequín y Asociación Alemana para la Educación de Adultos.

Rocha Velasco, Omar (2012). “La política del desarraigo en el último teatro boliviano” en *Revista Gestos* N° 53, abril 2012. Irvine, University of California.

Soria, Mario T (1980). *Teatro boliviano en el siglo XX*. La Paz, Biblioteca Popular Boliviana de “Última Hora”.

Saavedra Garfias, Karmen (1995). “Teatro de la Periferia, una expresión de cambio” en *Revista El Tonto del Pueblo*. N° 0, Agosto 1995. La Paz, Plural.

\_\_\_\_\_ (2002). “¿Algún día dejaremos de ser ausencia?” en *Teatro al Sur* N° 23 Noviembre.

\_\_\_\_\_ (2004). *Memoria y testimonio del movimiento de teatro popular en Bolivia 1983-2003*. La Paz, Asociación Alemana de Educación de Adultos.

\_\_\_\_\_ (2005). *Coloquio Teatro y Sociedad en América Latina 1970-2003*. La Paz, FITAZ (Festival Internacional de Teatro de La Paz) y Fundación Simón I. Patiño.

Ulloa, Freddy (2005), “Teatro popular en los años de incertidumbre (1971-1980)” en Karmen Saavedra Garfias (coord.) *Coloquio Teatro y Sociedad en América Latina 1970-2003*. La Paz, FITAZ (Festival Internacional de Teatro de La Paz) y Fundación Simón I. Patiño.

Zulli, Fiore (1999), “De gira entre los Guaraní. Una experiencia del Teatro Del Ogro” en *Revista El Tonto del Pueblo* N° 3-4, Mayo. La Paz, Plural.

\_\_\_\_\_ (2003), “Actuando por tierras sin teatro” en *Revista Conjunto* N° 129, Julio-Septiembre. La Habana, Casa de las Américas.

- **Historia, política y cultura de Bolivia**

Alabarces, Nicolás y Emilia López (2012). “Reflexiones sobre la configuración de la izquierda nacional en la narrativa boliviana del siglo XX” en *Sujetos y voces en tensión: perspectivas para pensar la narrativa boliviana del siglo XXI*. Córdoba, Imprinta.

Albó, Xavier (2009). “La memoria de lo ético en Bolivia, con temporales oscilaciones” en AA.VV. *Tensiones irresueltas: Bolivia, pasado y presente*. La Paz, Plural.

Almaraz, Sergio (1970). *Bolivia, réquiem para una república*. Montevideo, Colección testimonio II, Biblioteca Marcha.

Antezana, Luís (1993). “Panorama de la poesía y la narrativa boliviana” en *Revista Iberoamericana- Número especial: literaturas hispanoamericanas de los años 70 y 80*. Nº 164-165. Julio-Diciembre, Vol. LIX. Pittsburg.

Armida, Marisa (2010). “Bolivia hacia el siglo XXI. Sujetos sociales y construcción de identidades” en Marisa Armida, Alberto Bartolini y Juan Luís Hernández (comps.) *Bolivia conflicto y cambio social 1985-2009*. Buenos Aires, Newen Mapu.

AA.VV. (2011). *Revista Los Libros. Número especial dedicado a Bolivia*. Año 2 Nº 19 Mayo, 1971, en Edición Facsimilar Tomo II. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

AA.VV. (2007). *Revista Ni calco ni copia*. Año II, Nº 2. Buenos Aires.

Barrios Morón, Raúl (1993). “La elusiva paz de la democracia boliviana” en Xavier Albó y Raúl Barrios (coords.) *Violencias encubiertas en Bolivia I. Cultura y política*. La Paz, CIPCA y Aruwiyiri.

Bethell, Leslie (2002). *Historia de América Latina. Vol. 16. Los países andinos desde 1930*. Barcelona, Crítica.

Calderón, Fernando (1999). “Actores sociales. Un siglo de luchas sociales” en *Bolivia en el siglo XX*. La Paz, Harvard Club of Bolivia.

Cruz, Pablo (2009). “Abarcas campesinas y momias for export. Identidad, cultura y negocio en el salar de Uyuni” en *Revista Tinkazos Volumen 12, Nº 26, Junio 2009*. La Paz. Consultado en [http://www.scielo.org.bo/scielo.php?pid=S1990-74512009000100010&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.bo/scielo.php?pid=S1990-74512009000100010&script=sci_arttext)

De la Torre Ávila, Leonardo (2006). “Volveré para regar el campo. El movimiento de los migrantes transnacionales bolivianos y su participación en procesos de transformación productiva en la región de origen. Estudio de caso: Familias migrantes transnacionales y producción de durazno en la Tercera Sección de la provincia Esteban Arze del departamento de Cochabamba, Bolivia” en *Revista Punto 0 Vol. 11 Nº 13, Cochabamba, 2006*. Disponible en [http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1815-02762006000200002&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1815-02762006000200002&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt)

\_\_\_\_\_ (2006b). *No llores, prenda, pronto volveré. Migración, movilidad social, herida familiar y desarrollo*. La Paz, PIEB/IFEA/UCB.

Donghi, Tulio Alperín (1996). *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid, Alianza.

Dunkerley, James (2003). *Rebelión en las venas. La lucha política en Bolivia 1952-1982*. La Paz, Plural.

Garretón, M. Antonio (1984). *Dictaduras y democratización*. Santiago, FLACSO.

\_\_\_\_\_ (1993). “Cultura política y sociedad en la construcción democrática” en *La faz sumergida del iceberg*. Santiago, CESOC y Lom.

Gómez Martínez, José Luís (1986). “Bolivia: 1900-1932. Hacia una toma de conciencia” en *Revista Iberoamericana* N° 134, Vol. LII, Enero-Marzo. Universidad de Pittsburg.

González Almada, Magdalena (2012). “Mestizaje y procesos sociopolíticos en la narrativa boliviana del siglo XX” en Pablo Heredia y Domingo Ighina (dir.) *El pueblo en la trama. Modelizaciones estéticas de la cultura popular en la literatura argentina*. Córdoba, Babel.

\_\_\_\_\_ (2012b). “Lo social y lo político en la narrativa boliviana del siglo XX y XXI” en *Sujetos y voces en tensión: perspectivas para pensar la narrativa boliviana del siglo XXI*. Córdoba, Imprentica.

Hernández, Juan Luís y Ariel Salcito (2007). *La Revolución Boliviana. Documentos fundamentales*. Buenos Aires, Newen Mapu.

Hernández, Juan Luís (2010). “Sujeto, poder y transformación social en la historia reciente de Bolivia” en Marisa Armida, Alberto Bartolini y Juan Luís Hernández (comps.) *Bolivia conflicto y cambio social 1985-2009*. Buenos Aires, Newen Mapu.

\_\_\_\_\_ (2013). “La revolución boliviana de 1952” en Gustavo Guevara (coord.) *Sobre las revoluciones latinoamericanas del siglo XX*. Buenos Aires, Newen Mapu.

Ise, María Laura (2010). “Lo viejo y lo nuevo: revuelto y entreverado. Breves notas de interrogantes sobre Bolivia en el 2010” en *Revista Crítica Latinoamericana Nostromo* Año III, N° 3. Primavera-Verano, 2010. México.

Justo, Liborio (2007). *Bolivia: la Revolución derrotada*, Buenos Aires, Ediciones Ryr.

Klein, Herbert (1982). *Historia de Bolivia*. La Paz, Editorial Juventud.

Laserna, Roberto (1986). “La acción social en la coyuntura democrática” en Fernando Calderón (comp.) *Los movimientos sociales ante la crisis*. Buenos Aires, CLACSO, Universidad de las Naciones Unidas y IISUNAM (Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México).

León, Rosario (1990). “La cultura política del nacionalismo revolucionario y la cultura como política en Bolivia” en Hugo Zemelman (coord.) *Cultura y política en América Latina*. México, Siglo XXI.

Malloy, James (1989). *Bolivia: la revolución inconclusa*. La Paz, Ceres (Centro de Estudios de la Realidad económica y social).

Mesa Gisbert, Carlos (1998). “Libro VIII. La República Boliviana. Revolución, militarismo y democracia 1952-1997” en José de Mesa, Teresa Gisbert y Carlos Mesa Gisbert *Historia de Bolivia*. La Paz, Editorial Gisbert.

Mujica, Luís (comp.) (1981). *Tierra de dolor y esperanza. Testimonios: Bolivia 1976-1981*. Lima, Centro de Estudios y publicaciones (CEP).

Nagy, Silvia (1994). “Juan Wallparripachi: el poeta de la ausencia” en *Signo. Cuadernos Bolivianos de Cultura* N° 41. Enero-Abril. Nueva Época.

Negri, Toni, Michael Hardt, Giuseppe Cocco, Judith Revel, Álvaro García Linera y Luís Tapia (2010). *Imperio, multitud y sociedad abigarrada*. Buenos Aires, Waldhuter y CLACSO.

Rivera Cusicanqui, Silvia (1993). “Colonizadores y colonizados” en Xavier Albó y Raúl Barrios (coords.) *Violencias encubiertas en Bolivia I. Cultura y política*. La Paz, CIPCA y Aruwiyiri.

\_\_\_\_\_ (2010). *Oprimidos pero no vencidos*. La Paz, La Mirada Salvaje.

\_\_\_\_\_ (2010b). *Ch'ixinakax Utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires, Tinta Limón.

Rodas Morales, Hugo (2006). “Marcelo Quiroga Santa Cruz. Literatura y política: los viajes y los regresos” en *Revista Alejandría* Abril, 2006. La Paz.

Saignes, Thierry (comp.) (1993). *Borrachera y memoria. La experiencia de lo sagrado en los Andes*. La Paz, Hisbol e Ifea.

Salazar, Carlos Mostajo (1989). *La pintura contemporánea de Bolivia*. La Paz, Editorial Juventud.

Sanjinés, Javier (1995). “Subalternidad y la articulación de la cultura en los Andes bolivianos” en *Memorias de las jornadas andinas de la literatura latinoamericana*. La Paz, Colección Academia, Facultad de Humanidades y Ciencias de la educación, UMSA.

\_\_\_\_\_ (2003). “El discurso sobre lo autóctono: Franz Tamayo y la construcción de la Nación” en AA. VV. *Tenemos pechos de bronce...pero no sabemos nada. Revoluciones del siglo XX. Homenaje a los 50 años de la revolución boliviana*. La Paz, Plural, FES-ILDIS, PNUD, ASDI.



Tapia, Luís (2009). “La constitución del país y las reformas a la constitución política” en AA.VV. *Tensiones irresueltas. Bolivia, pasado y presente*. La Paz, Plural.

Velasco, Ramiro (1985). *La democracia subversiva*. Buenos Aires, CLACSO.

Viezzer, Moema (1978). ‘*Si me permiten hablar...*’ *Testimonio de Domitila una mujer de las minas de Bolivia*. México, Siglo XXI.

Wallparimachi Mayta Juan (1985). “Mamay” en Jesús Lara (traducción y adaptación) *La Literatura de los quechuas*. La Paz, Librería y Editorial "Juventud", Cuarta Edición.

- **Bibliografía sobre cine latinoamericano**

AA.VV. (1988). *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, México, SEP-UAM-Fundación Mexicana de Cineastas.

Burton, Juliane (1986). *Cinema and social change in Latin America: conversation with filmmakers*. Texas, University of Texas Press.

\_\_\_\_\_ (1990). *The social documentary in Latin America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.

Cuarterolo, Andrea (2011). “La memoria en tres tiempos. Revisiones de la última dictadura en la ficción industrializada de los inicios de la democracia (1983-1989)” en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.) *Una historia del cine político y social en Argentina*. Vol. II. Buenos Aires, Nueva Librería.

Dagrón, Alfonso Gumucio (1982). *Cine, censura y exilio en América Latina*. México, STUNAM (Sindicato de trabajadores de la UNAM), CIMCA (Centro de Integración de Medios de Comunicación Alternativa. Bolivia) y Federación Editorial Mexicana.

\_\_\_\_\_ (1981). *El cine de los trabajadores*. Managua, Central Sandinista de Trabajadores.

\_\_\_\_\_ (coord.) (2012). *Cine comunitario en América Latina y el Caribe*. La Habana, Fundación Nuevo Cine Latinoamericano.

Del Río, Joel y Cumaná, María Caridad (2008). *Latitudes del margen. El cine latinoamericano ante el Tercer milenio*. La Habana, Ediciones ICAIC.

Dinamarca, Hernán (1990). *El video en América Latina*. Montevideo, Centro de Estudios Audiovisuales y Fundación de Cultura Universitaria.

Elena, Alberto y Díaz López, Marina (1999). *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*. Madrid, Alianza.

\_\_\_\_\_ (eds.) (2003). *The cinema of Latin America*. London, Wallflower Press.

Feld, Claudia y Jessica Suites Mor (comps.) (2009). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires, Paidós.

Festa, Regina (1992). “Globalización, identidad y nuevas búsquedas” en *Revista Videored* N° 17 año 4, octubre-diciembre, 1992.

Flores, Silvana (2011). “De lo nacional a lo regional: hacia una dimensión continental en el cine de América Latina” en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009) Vol. II*. Buenos Aires, Nueva Librería.

\_\_\_\_\_ (2013). *El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental*. Buenos Aires, Imago Mundi.

Francia, Aldo (1990). *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*, Santiago, CESOC Ediciones Chile América.

García, Juan José (2006). “Video, comunidad y vida” en *Revista Cinémas d’Amérique Latine* N° 14.

Getino, Octavio y Susana Velleggia (2002). *El cine de ‘las historias de la revolución’*. Buenos Aires, Grupo Editor Altamira.

Hennebelle, Guy y Gumucio-Dagrón, Alfonso (coord.) (1981). *Les Cinémas de l’Amérique Latine. Pays par pays, l’histoire, l’économie, les structures, les auteurs, les oeuvres*. Paris, L’Herminier.

Karakartal, Elif (2006). “Reinventar un cine como espacio de liberación y de reapropiación” en *Revista Cinémas d’Amérique Latine* N° 14. Disponible en [http://www.europalatina.fr/site/images/M\\_images/articles/Tokapu\\_Karakartal.pdf](http://www.europalatina.fr/site/images/M_images/articles/Tokapu_Karakartal.pdf).

King, John (1994). *El carrete mágico*. Colombia, Tercer Mundo Editores.

Kruger, Clara y Alejandra Portela (comps.) (1998). *Cine Latinoamericano I Diccionario de realizadores*. Buenos Aires, Jilguero.

López, Ana (1990). “At the limits of documentary: hipertextual transformation and the New latin American Cinema” en Julian Burton (ed.) *Social Documentary in Latin America*. Pittsburg, University of Pittsburg Press.

Lusnich, Ana Laura (2005). “La polaridad universalismo-regionalismo en el cine argentino de los años sesenta y setenta” en *Studi Latinoamericano*, N° 1, Padova, Universidad de Udine, noviembre.

\_\_\_\_\_ (2011b). “Opacidad, metáfora y alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976-1983” en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.) *Una historia del cine político y social en Argentina*. Vol. II. Buenos Aires, Nueva Librería.

Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (eds.) (2009). *Una historia del cine político y social en Argentina Vol. I (1896-1969)*. Buenos Aires, Nueva Librería.

\_\_\_\_\_ (2011). *Una historia del cine político y social en Argentina Vol. II (1969-2009)*. Buenos Aires, Nueva Librería.

Lusnich, Ana Laura, Pablo Piedras y Silvana Flores (eds.) (2014). *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región*. Buenos Aires, Imago Mundi.

Paranaguá, Paulo Antonio (1985). *Cinema na América Latina: Longe de Deus e perto de Hollywood*, Porto Alegre, L&PM Editores.

\_\_\_\_\_ (2000). *Amérique Latine. Le miroir éclaté. Historiographie et comparatisme*, L'Harmattan, Paris.

\_\_\_\_\_ (ed.) (2003). *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra.

\_\_\_\_\_ (2003). *Tradición y Modernidad en el cine de América Latina*. Madrid, Fondo de Cultura económica.

Pick, Zuzana (1993). *The New Latin American Cinema. A Continental Project*. Austin, University of Texas Press.

Piedras, Pablo (2009). “Cine político y social: un acercamiento a sus categorías a través de sus debates y teorías” en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969) Vol. I*. Buenos Aires, Nueva Librería.

Plascencia Fabila, Carlos Gilberto y Guillermo Monteforte (2006). “El cine y video en los pueblos indígenas” en *Revista Cinémas d' Amérique Latine* N° 14.

Rosenstone, Robert A. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel.

Schumann, Peter (1987). *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires, Legasa.

Velleggia, Susana (2009). *La máquina de la mirada*. Buenos Aires, Altamira e INCAA.

Xavier, Ismael (1993). *Alegorías do subdesenvolvimento*. Sao Paulo, Editorial Brasiliense.

- **Bibliografía sobre teatro latinoamericano**

Alonso, Laura (2011). “La narración como situación enunciativa y el predominio del *ethos* en *Antígona* de José Watanabe y el Grupo Yuyachkani” en *Latin American Theatre Review* N° 44/2 Center of Latin American Studies. University of Kansas.

Bravo-Elizondo, Pedro (1979). “La realidad latinoamericana y el teatro documental”, *Revista Texto Crítico* N° 14, Año V, Julio-Septiembre. Centro de Investigación Lingüístico-Literarios. México, Universidad Veracruzana.

Del Campo, Alicia (2001). “XV Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz” en *Revista Gestos* N° 31, Año 16, abril, 2001. Irvine, University of California.

Diéguez Caballero, Ileana (2008). “Prácticas escénicas y políticas en Latinoamérica: escenarios liminales peruanos” en *Revista Latin American Theatre Review* N° 41/2, Spring 2008.

\_\_\_\_\_ (2012). “Teatralidades de la violencia: alegorías neobarrocas” en *Revista Gestos. Poéticas teatrales y prácticas políticas (1990-2011)* Año 27, N° 53. Abril 2012.

\_\_\_\_\_ (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba, Ediciones DocumentA/Escénicas.

Geirola, Gustavo (2000). “La práctica de los teatristas y el perfil del actor en América latina” en Juan Villegas, Alicia del Campo y Mario Rojas (eds.) *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI*. Irvine, University of California.

Giella, Miguel (2008). “XXII Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz 2007: Encuentro anual con el teatro latinoamericano y español” en *Revista Latin American Review* N° 41/2, Spring 2008. Center of Latin American Studies, University of Kansas.

\_\_\_\_\_ (2010). “XXIV Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz 2009: realidades teatrales a ambas orillas del Atlántico” en *Revista Latin American Theatre Review* N° 43/2, Spring 2010. Center of Latin American Studies, University of Kansas.

Leonardi, Yanina y Lorena Verzero (2006). “La aparente resistencia: el arte argentino entre la ética, la estética y el compromiso (1968-1973)” en *Revista Iberoamericana* N° 23. Disponible en: [http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/2006/Nr\\_23/23\\_Verzero.pdf](http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/2006/Nr_23/23_Verzero.pdf)

Martínez Tabares, Vivian (2005). “Cádiz, ida y vuelta a la escena latinoamericana” en *Revista Conjunto* N° 135, enero-marzo 2005. La Habana.

Muguercia, Magali (1998). “Cuerpo y política en la dramaturgia de Yuyachkani” en *Revista Conjunto* N° 108, enero-marzo 1998. La Habana, Casa de las Américas.

Obregón, Osvaldo (2000). *Teatro latinoamericano, un calidoscopio cultural. 1930-1990*. Persignan, Crialup Marges 20- Presses Universitaires de Persignan.

Ochsenius, Carlos (ed.) (1988). *Práctica teatral y expresión popular en América Latina*. Buenos Aires, Paulinas.

Pelletieri, Osvaldo (1995). “La modernidad dramática y teatral latinoamericana” en Osvaldo Pelletieri (comp.) *Teatro latinoamericano de los '70. Autoritarismo, cuestionamiento y cambio*. Buenos Aires, Corregidor.

Perales, Rosalina (1989). *Teatro Hispanoamericano contemporáneo 1967-1987. Vol. I*. México, Ediciones La Gaceta.

\_\_\_\_\_ (2004). “FITAZ 2004: un gran avance” en *Revista Gestos* N° 38, Año 19, noviembre de 2004. Irvine, University of California.

Pianca, Marina (1990). *El teatro de nuestra América: un proyecto continental 1959-1989*. Minnesota, Institute for the Study of Ideologies and Literatura Minneapolis.

Proaño Gómez, Lola (2000). “Miradas a la globalización desde la escena latinoamericana” en Juan Villegas, Alicia del Campo y Mario Rojas (eds.) *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI*. Irvine, University of California.

\_\_\_\_\_ (2003). “Estética teatral y DD.HH. en la Argentina: una mirada a la temporada de invierno 2001” en Osvaldo Pelletieri (ed.) *Escena y realidad*. Buenos Aires, Galerna.

\_\_\_\_\_ (2007). “Lo político, sustrato de las poéticas teatrales de la globalización” en *Poéticas de la globalización en el Teatro Latinoamericano*. California, Ediciones de Gestos.

\_\_\_\_\_ (2013). *Teatro y estética comunitaria*. Buenos Aires, Biblos.

Reverte Bernal, Concepción (1997). “XI Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz” en *Latin American Theatre Review* N° 31/1. Center of Latin American Studies, University of Kansas.

Risk, Beatriz (1987). *El nuevo teatro latinoamericano: una lectura histórica*. Minneapolis, Prisma Institute and Institute for Study of Ideologies and Literature.

Rodríguez, Franklin (1990). “Apuntes para una poética del teatro Latinoamericano” en Fernando De Toro *Semiótica y Teatro latinoamericano*. Buenos Aires, Galerna.

Rojas, Mario (2007). “La II Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo: hacia una integración teatral latinoamericana” en *Revista Latin American Theatre Review* N° 41/1, Fall, 2007. Center of Latin American Studies, University of Kansas.

Versényi, Adam (1996). “Teología de la liberación y teatro de la liberación: convergencia de dos líneas paralelas” en AA.VV. *El teatro en América Latina*. Cambridge University.

Verzero, Lorena (2013). *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires, Biblos.

Villegas, Juan (1997). "XI Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz" en *Revista Gestos* N° 23, Año 12. 1997. Irvine, University of California.

\_\_\_\_\_ (2000). "Discursos teatrales en los albores del siglo XXI" en Juan Villegas, Alicia del Campo y Mario Rojas (eds.) *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI*. Irvine, University of California.

\_\_\_\_\_ (2005). *Historia multicultural del teatro*. Buenos Aires, Galerna.

- **Bibliografía sobre estudios de la memoria y testimonio**

Achúgar, Hugo (1994). “Historias paralelas/vidas ejemplares: la historia y la voz del Otro” en Hugo Achúgar (comp.) *En otras palabras, otras historias*. Universidad de la República. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Montevideo.

\_\_\_\_\_ (1998). “Leones, cazadores e historiadores. A propósito de las políticas de la memoria y del conocimiento” en Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Mendieta (eds.) *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México, Miguel Ángel Porrúa. Disponible en <http://ensayo.rom.uga.edu/critia/teoria/castro/>

\_\_\_\_\_ (2003). “El lugar de la memoria, a propósito de monumentos (motivos y paréntesis)” en Elizabeth Jelín y Victoria Langland (comps.) *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Madrid, Siglo XXI.

Amado, Ana (2009). *La imagen justa*. Buenos Aires, Colihue.

Aprea, Gustavo (2010). “Dos momentos en el uso de los testimonios en autores de documentales latinoamericanos” en *Revista Cine documental*. N° 1. [www.cinedocumental.com.ar](http://www.cinedocumental.com.ar)

\_\_\_\_\_ (2012). “Documental, historia y memoria: un estado de la cuestión” en *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado*. Los Polvorones, Universidad Nacional Gral. Sarmiento.

Arreche, Araceli (2012). “El teatro y lo político. Teatro x la identidad (2001-2011): emergencia y productividad de un debate identitario” en *Revista Gestos* N° 53, Año 27, Abril 2012.

Bárcena, Fernando y Joan-Carles Mèlich (2003). “La mirada excéntrica. Una educación desde la mirada de la víctima” en Mardones José y Reyes Mate (eds.) *La ética ante las víctimas*. Madrid, Anthropos.

Begué, Marie-France (2006). “El estatuto epistemológico del testimonio. Una manifestación diferente de la verdad” en Patricio Mena Malet (comp.) *Fenomenología por decir. Homenaje a Paul Ricoeur*. Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado.

Brossat, Alain (2000). “El testigo, el historiador y el juez” en Richard, Nelly (ed.) *Políticas y estéticas de la memoria*. Chile, El Cuarto propio.

Calveiro, Pilar (2006). “Los usos políticos de la memoria” en Gerardo Caetano (comp.) *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*. Buenos Aires, CLACSO.

\_\_\_\_\_ (2012). “La memoria en tanto espacio ético y político” en *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudad en disputa*. Buenos Aires, Nueva Trilce.



Canclini, Rebeca (2008). “Ficción y verdad en las narraciones. Función política de la memoria” en Ana María Zubieta (comp.) *La memoria, literatura, arte y política*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.

Carnovale, Vera (2007). “Aportes y problemas de los testimonios en la reconstrucción del pasado reciente en la Argentina” en Florencia Levín y Marina Franco (comps.) *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires, Paidós.

Colacrai, Pablo (2010). “Releyendo a Maurice Halbwachs. Una revisión del concepto de memoria colectiva” en *La trama de la comunicación* Vol. 14. Anuario del Departamento de Comunicación, Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario, Argentina. UNR Editora.

Diz, María Luisa (2010). “Teatro x la identidad: A propósito de la duda y El piquete. Reflexiones en torno de las representaciones, el pasado reciente y lo político” en *Revista Telón de Fondo* Año 7, N° 12. Diciembre 2010.

Dove, Patrick (2005). “Narrativas de justicia y duelo: testimonio y literatura del terrorismo de estado en el Conosur” en Elizabeth Jelín y Ana Longoni (comps.) *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Fibla, Nuria Girona (2000). “Ver, oír y escribir. La ficción de transparencia en el relato testimonial” en Sonia Mattalia y Joan Alcázar (coord.) *América Latina: literatura e historia. Entre dos finales de siglo*. Valencia, Ediciones del CEPS.

Franco, Marina y Florencia Levín (2007). “El pasado cercano en clave historiográfica” en Marina Franco y Florencia Levín (comps.) *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires, Paidós.

Freire, Silka (2007). *Teatro Documental Latinoamericano: el referente histórico y su (re)escritura dramática*. La Plata, Ediciones Al Margen.

Grasselli, Fabiana (2008). “Reconstrucción de la memoria colectiva de los sectores subalternos: el género testimonial como propuesta estético-política en *La patria fusilada* de Francisco Urondo” en *Revista Claroscuro*. Diciembre, Año 5 N° 7. Centro de estudios sobre diversidad cultural. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario.

Güell, Pedro y Norbert Lechner (2006). “Construcción social de las memorias en la transición chilena” en Elizabeth Jelín y Susana Kaufman *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Halbwachs, Maurice (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. México, Anthropos.

Huyssen, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido*. México, Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (2011). “Usos y abusos del olvido” en *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona, Gedisa

Hylton, Forrest y Sinclair Thompson (2005). “Ya es otro tiempo el presente” en AA.VV. *Ya es otro tiempo el presente. Cuatro momentos de insurrección indígena*. La Paz, La muela del diablo.

Jelín, Elizabeth (2001). “Historia, memoria social y testimonio o la legitimidad de la palabra” en *Revista Iberoamericana. Ensayos sobre letras, historia y sociedad*. Vol. I (2001). Nueva Época N° 1. Madrid.

\_\_\_\_\_ (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (2007). “La conflictiva y nunca acabada mirada sobre el pasado” en Marina Franco y Florencia Levín (comps.) *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires, Paidós.

\_\_\_\_\_ (2012). “Militantes y resistentes en la historia de las memorias: silencios, denuncias y reivindicaciones” en Anne Huffschmid y Valeria Durán (comps.) *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudad en disputa*. Buenos Aires, Nueva Trilce.

Kauffman, Alejandro (2007). “Los desaparecidos, lo indecible y la crisis” en Marina Franco y Florencia Levín (comps.) *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires, Paidós.

Kaulicke, Peter (2003). “Memoria historiografiada y memoria materializada. Problemas en la percepción del pasado andino preeuropeo” en *Estudios Acatameños* N° 26.

Koselleck, Reinhart (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Madrid, Paidós.

Mardones, José María (2003). “Salvar a Dios: compasión y solidaridad en la finitud” en Mardones José y Reyes Mate (eds.) *La ética ante las víctimas*. Madrid, Anthropos.

Montesperelli, Paolo (2004). *Sociología de la memoria*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Moraña, Mabel (1995). “Documentalismo y ficción: testimonio narrativo testimonial hispanoamericano en el siglo XX” en Ana Pizarro (organizadora) *América Latina, palabra, literatura y cultura*. Vol. III. San Pablo, Memorial y UNICAMP.

\_\_\_\_\_ (1996). “(Im)pertinencia de la memoria histórica en América Latina” en Adriana Bergero y Fernando Reati (comps.) *Memoria colectiva y políticas del olvido*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Mudrovcic, María Inés (ed.) (2009). *Pasados en conflicto. Representación, mito y memoria*. Buenos Aires, Prometeo.

Muguerza, Javier (2003). “La no-violencia como utopía” en Mardones José y Reyes Mate (eds.) *La ética ante las víctimas*. Madrid, Anthropos.

Nofal, Rosana (2002). “La escritura testimonial” en *América Latina. Los imaginarios revolucionarios del Sur 1970-1990*. Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.

Oberti, Alejandra (2009). “Lo que queda de la violencia política. A propósito de archivos y testimonios” en *Revista Temáticas*, Año 17, Nº 33/34. Campinas.

Oberti, Alejandra y Pittaluga, Roberto (2006). *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamiento sobre la historia*, Buenos Aires, El cielo por asalto.

Pernasetti, Cecilia (2009). “Acciones de memoria y memoria colectiva. Reflexiones sobre memoria y acción política” en María del Carmen de la Peza (coord.) *Memoria(s) y política. Experiencia, poéticas y construcciones de nación*. Buenos Aires, Prometeo.

Pollak, Michael (2006). *Memoria, olvido, silencio*. La Plata, Ediciones al Margen.

Rabinovich, Silvana (2003). “La mirada de las víctimas. Responsabilidad y libertad” en Mardones José y Reyes Mate (eds.) *La ética ante las víctimas*. Madrid, Anthropos.

Reyes Mate (2003). “En torno a una justicia anamnética” en Mardones José y Reyes Mate (eds.) *La ética ante las víctimas*. Madrid, Anthropos.

Ricoeur, Paul (1983). *Texto, testimonio y narración*. Chile, Andrés Bello.

\_\_\_\_\_ (1999). *La lectura del tiempo pasado*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.

\_\_\_\_\_ (2004). *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Sábato, Hilda (2007). “Saberes y pasiones del historiador” en Marina Franco y Florencia Levín (comps.) *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires, Paidós.

Sontag, Susan (2005). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires, Alfaguara.

Souto Carlevaro, Victoria (2010). *El silencio como palabra. Memoria, arte y testimonio del horror*. Buenos Aires, Prometeo.

Stegmayer, María y Micaela Cuesta (2012). “Descentramientos contemporáneos de la memoria. Algunos interrogantes” en *Seminario Internacional Políticas de la Memoria 2012*. Ponencia en Actas Digitales.

Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós Ibérica.

Traverso, Enzo (2007). “Historia y memoria. Notas sobre un debate” en Marina Franco y Florencia Levín (comps.) *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires, Paidós.

Vezzetti, Hugo (2009). *Sobre la violencia revolucionaria*. Buenos Aires, Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (2009b). “El testimonio en la formación de la memoria social” en Vallina Cecilia (ed.) *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.

Vich, Víctor y Virginia Zavala (2004). *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*. Buenos Aires, Norma.

Yerushalmi, Yosef (2003). “Reflexiones sobre el olvido” en AA. VV *Usos del olvido: comunicaciones al coloquio de Royaumont*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Yúdice, Georges (1992). “Testimonio y concientización” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* Año 18, N° 36 *La voz de Otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*.

- **Bibliografía sobre problemas de identidad, territorio e interculturalidad**

Bengoa, José (2007) *La emergencia indígena en América Latina*. Chile, Fondo de Cultura Económica.

Bonfil Batalla, Guillermo (1990). “Aculturación e indigenismo: la respuesta india” en Alcina Franch José (comp.) *Indianismo e indigenismo en América*. Madrid, Alianza Editorial.

\_\_\_\_\_ (1992). “El concepto de Indio en América: una categoría del sistema colonial” en *Identidad y pluralismo en América Latina*. Puerto Rico, Fondo Editorial del CEHASS, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Bourdieu, Pierre (1999). “Efectos de lugar” en *La miseria del mundo*. Barcelona, Akal.

Briones, Claudia (2009). “Diversidad cultural e interculturalidad: ¿de qué estamos hablando?” en Cristina García Vásquez (comp.). *Hegemonía e interculturalidad. Poblaciones originarias y migrantes. La interculturalidad como uno de los desafíos del siglo XXI*. Buenos Aires, Prometeo.

Bruckbaker, Rogers y Frederick Cooper (S/D). “Mas allá de “identidad” en *Apuntes de investigación del CECYP. Año V N° 7*. Buenos Aires. Fundación del Sur.

Castells, Manuel (1998). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. El poder de la identidad*. Madrid, Alianza.

Claros, Luís y Jorge Viaña (2009). “La interculturalidad como lucha contrahegemónica. Fundamentos no relativistas para una crítica de la superculturalidad” en David Mora (dir.) *Interculturalidad crítica y descolonización. Fundamentos para el debate*. La Paz, Convenio Andrés Bello e Instituto Internacional de Integración.

Colombres, Adolfo (2004). “El rito o la cultura como acto compartido” en *Teoría transcultural del arte*. Buenos Aires, Ediciones del Sol.

Epps, Brad (2000). “Actos y actas de inmigración” en Mabel Moraña (ed.) *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Chile, El cuarto propio.

Escobar, Ticio, “Cuestiones sobre el arte popular” en *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires, Del Sol. 1991.

Fernández, Rodolfo (1998). “Reflexiones sobre las ideas de región, espacio y realidad simbólica” en *Revista Estudios del Hombre* N° 8. Disponible en <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/esthom/esthompdf/esthom8/119-141.pdf>

Garcés, Fernando (2009). “De la interculturalidad como armónica relación de diversos a una interculturalidad politizada” en David Mora (dir.) *Interculturalidad crítica y descolonización. Fundamentos para el debate*. La Paz, CAB.

Giménez, Gilberto (2001). "Cultura, territorio y migraciones. Aproximaciones teóricas". *Revista Alteridades* 11 (22).

Giménez, Gilberto y Catherine Héau Lambert (2007). "El desierto como territorio, paisaje y referente de identidad" en *Culturales*, enero-junio año/Vol. III N° 005 Universidad Autónoma de Baja California. México.

González Casanova, Pablo (2005). "Sociedad plural y colonialismo interno" en Esteban Ticona (comp.) *Lecturas para la descolonización*. La Paz, Agruco, Plural y Universidad de la Cordillera.

\_\_\_\_\_ (2005). "El colonialismo interno" en Esteban Ticona (comp.) *Lecturas para la descolonización*. La Paz, Agruco, Plural y Universidad de la Cordillera.

Grüner, Eduardo (2006). "¿"Multiculturalismo" o conflicto cultural?" en Halima Tahan (comp.) *Escenas latinoamericanas*. Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur.

Kusch, Rodolfo (1999). *América Profunda*. Buenos Aires Biblos.

\_\_\_\_\_ (2000). *Obras completas III*. Rosario, Fundación Ross.

Lander, Edgardo (2009). "Los señores y poseedores de la naturaleza" en *Territorialidades y lucha por el territorio en América Latina*. Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas- Escuela de Letras-LUZ. Caracas.

Maldonado Torres, Nelson (2006). "La topología del ser y la geopolítica del saber. Modernidad, imperio, colonialidad" en Freya Schwy y Nelson Maldonado-Torres (*Des*) *Colonialidad del ser y del saber (Videos indígenas y los límites coloniales de la izquierda en Bolivia)*. Cuadernillo I. Buenos Aires, Ediciones del Signo.

Mariátegui, José Carlos (2010). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Buenos Aires, Prometeo.

Mignolo, Walter (2000). "La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad" en Edgardo Lander (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires, CLACSO. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/mignolo.rtf>

\_\_\_\_\_ (2006). "El desprendimiento: pensamiento crítico y giro descolonial" en Freya Schiwy y Nelson Maldonado Torres (comps.) (*Des*) *Colonialidad del ser y del saber en Bolivia*. Buenos Aires, Del Signo.

Quijano, Aníbal (2000). "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina" en Edgardo Lander (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires, CLACSO. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander>

Rama, Ángel (2007). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires, El andariego.

Retamar, Roberto F. (1996). “Comentarios a “Mestizaje, transculturación, heterogeneidad” ”en José Antonio Mazzotti y Juan U. Zavallos Aguilar (coords.) *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia, Asociación Internacional de Peruanistas.

Segato, Rita Laura (1999). “Identidades políticas/alteridades históricas: una crítica a las certezas del pluralismo global” en *Anuario Antropológico* N° 97, Río de Janeiro.

Thomas, Julian (2001). “Arqueologías de lugar y paisaje” en *Odre*, I (ed.) *Archaeological Theory Today*, 165-186. Cambridge. Polito.

Todorov, Tzvetan (2014). *La conquista de América. El problema del otro*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Torres Roggero Jorge (2005). *Dones del canto: cantar, contar, hablar: geotextos de identidad y poder* Córdoba, Ediciones del copista.

Trigo, Abril (2000). “Migrancia: memoria: modernidá” en Mabel Moraña (ed.) *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Chile, El cuarto propio.

\_\_\_\_\_ (2003). *Memorias migrantes: testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Troncoso, Andrés (2001). “Espacio y poder” en *Boletín de la sociedad Chilena de Arqueología* N° 32.

- **Bibliografía general**

Altamirano, Carlos (dir.) (2008), *Historia de los intelectuales en América Latina. Tomo II: La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, Madrid, Katz Editores.

Aumont, Jacques y Michel Marie (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires, La Marca.

Bauzá, Hugo (1997). *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*. Buenos Aires, Biblos.

\_\_\_\_\_ (2004). *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Burucúa, José Emilio y Nicolas Kwiatkowski (2009). “Masacres antiguas y masacres modernas. Discursos, imágenes, representaciones” en María Inés Mudrovic (ed.) *Pasados en conflicto. Representación, mito y memoria*. Buenos Aires, Prometeo.

Burucúa, José Emilio (2013). *El mito de Ulises en el mundo moderno*. Buenos Aires, Eudeba.

Brook, Peter (2000). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona, Península.

Cardoso Fernando y Enzo Faletto (1973). *Dependencia y desarrollo en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Chukiwanka, Ika Waskar (2003). *Origen y constitución de la WHIPALA*. La Paz, Fondo Editorial de los Diputados.

Chiaramonte, Nicola (2006). “La Ilíada de Simone Weil” en *Estudios, filosofía, historia, letras* 77 (IV).

Codina, Víctor (1993). “Presentación” en Luís Espinal *Oraciones a quemarropa*. Bogotá, Ediciones Paulinas.

Colombi, Beatriz (2002). *Viajeros de fin de siglo. Literatura y desplazamientos desde América Latina. Tesis*. Facultad de Filosofía y Letras.

De Ayala, Guamán Poma (1988). *El primer nueva crónica y buen gobierno (I y II)*. México, SXXI.

Espinal, Luís (1993). *Oraciones a quemarropa*. Bogotá, Ediciones Paulinas.

Esquilo (1996). *Tragedias completas*. Introducción, traducción y notas de Julio Pallí Bonet. Barcelona, RBA.

Estermann, Josef (2006). *Filosofía andina: sabiduría indígena para un mundo nuevo*. La Paz, ISEAT (Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología).



Eurípides (1966). *Obra dramática completa*. Traducción Eduardo Mier y Barbery, revisada y corregida por Carlos Disandro. Estudio preliminar, Carlos Disandro. Buenos Aires, El Ateneo.

Fernández Bravo, Álvaro (1999). *Literatura y frontera*. Buenos Aires, Sudamericana y Universidad de San Andrés.

Fernández Bravo, Álvaro y Florencia Garramuño (2003). “Introducción” en Fernández Bravo, Álvaro, Florencia Garramuño y Saúl Sosnowski (eds.) *Sujetos en tránsito, (in) migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Buenos Aires, Alianza Editorial.

Foix, Marita (2008). *Peter Brook. Teatro sagrado y teatro inmediato*. Buenos Aires, Atuel.

Fragasso, Lucas (1993). “Crítica y melancolía” en AA. VV. *Sobre Walter Benjamín. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Buenos Aires, Alianza y Goethe Institut.

García Gual (1981). “El viaje al mas allá en la literatura griega” en *Mitos, viajes y héroes*. Madrid, Taurus.

\_\_\_\_\_ (1995). “Acerca de *Cassandra* de Christa Wolf” en *Revista Humanitas* Vol. XLVII.

Grammatico, Giuseppina (1996). “En principio fue la búsqueda” en AA.VV. *Búsqueda, aventura y descubrimiento*. Santiago de Chile, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación y Centro de Estudios Clásicos.

Grebe, María Ester (1990). “Concepción del tiempo en la cultura aimara: representaciones icónicas, cognición y simbolismo” en *Revista Chilena de Antropología* N° 9, 1990. Santiago de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.

Grimal, Pierre (2005). *Diccionario de mitos griegos y romanos*. Buenos Aires, Paidós.

Harris, Olivia y Therese Bouysse Cassagne (1988). “Pacha: en torno al pensamiento aymara” en Therese Bouysse Cassagne et al (comps.) *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz, Hisbol.

Homero (2000). *La Ilíada*, Introducción, traducción y notas de Emilio Crespo Güemes. Madrid, Gredos.

\_\_\_\_\_ (1997). *Odisea*. Barcelona, Gredos y Planeta.

Hopkins, Cecilia (2008). *Tincunacu. Teatralidad y celebración popular en el Noroeste argentino*. Buenos Aires, INT.

Llamazares, Ana María y Carlos Martínez Sarasola (eds.) (2004). *El lenguaje de los dioses*. Biblos, Buenos Aires.

Llamazares, Ana María, Carlos Martínez Sarasola y Teresa Pereda (2004). “Los que movían el metal. Metamorfosis de la luz de la platería mapuche” en Llamazares, Ana María y Martínez Sarasola, Carlos *El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica*. Biblos. Buenos Aires.

Longoni, Ana y Gustavo Bruzzone (comps.) (2008). *El siluetazo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Martín-Barbero, Jesús (1991). *De los medios a las mediaciones*. México, Gustavo Gilli.

Martínez Sarasola, Carlos (2004). “El círculo de la conciencia. Una introducción a la cosmovisión indígena americana” en Llamazares, Ana María y Carlos Martínez Sarasola (eds.) *El lenguaje de los dioses*. Biblos. Buenos Aires.

Moreno, María (2004) “Poner la hija. Cuerpos y cartas” en Ana Amado y Nora Domínguez (comps.) *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires, Paidós.

Neustard, Robert (2001). *CADA DIA: la creación de un arte social*. Chile, El Cuarto Propio.

Ovidio (1980). *Las metamorfosis*. Madrid, Espasa Calpe.

Pavis, Patrice (2007). *Diccionario del teatro*. Buenos Aires, Paidós.

Piscator, Erwin (1930). *El teatro político*. Madrid, Altamirano.

Quiroga Santa Cruz, Marcelo (1995). *Los deshabitados*. La Paz, Plural.

Sáenz, Jaime (2008). *Vidas y muertes*. La Paz, Plural. Consultado en [http://books.google.com.ar/books?id=0Bp\\_b1jvnIC&pg=PA33&lpg=PA33&dq=jaime+saenz%2Bvidas+y+muertes%2Bismael++sotomayor&source=bl&ots=Y54Clg1K\\_j&sig=JxPaYSiw8LM7KVs6XLZkk-ewGxI&hl=es&sa=X&ei=TVj7U4awPKrtigKj-oGgDg&ved=0CC0Q6AEwBA#v=onepage&q=jaime%20saenz%2Bvidas%20y%20muertes%2Bismael%20%20sotomayor&f=false](http://books.google.com.ar/books?id=0Bp_b1jvnIC&pg=PA33&lpg=PA33&dq=jaime+saenz%2Bvidas+y+muertes%2Bismael++sotomayor&source=bl&ots=Y54Clg1K_j&sig=JxPaYSiw8LM7KVs6XLZkk-ewGxI&hl=es&sa=X&ei=TVj7U4awPKrtigKj-oGgDg&ved=0CC0Q6AEwBA#v=onepage&q=jaime%20saenz%2Bvidas%20y%20muertes%2Bismael%20%20sotomayor&f=false)

Sartre, Jean Paul (1966). *Las troyanas* (adaptación de la tragedia de Eurípides). Buenos Aires, Losada.

Saunders Nicholas (2004) “La estética del brillo, chamanismo, poder y arte de la analogía” en Llamazares, A. M. y Martínez Sarasola, C. (comps) *Arte, Chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica*. Buenos Aires, Biblos.

Terán, Oscar (1991). *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires, Puntosur.

\_\_\_\_\_ (2004). *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el Siglo XX latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Walsh, Rodolfo (1994). *Rodolfo Walsh, vivo*. Compilación y prólogo Roberto Baschetti. Buenos Aires, De la Flor.

Weil, Simone (1961). “La Ilíada o el poema de la fuerza” en *La fuente griega*. Buenos Aires, Sudamericana.

Wolf, Christa (2013). *Cassandra*. Buenos Aires, El cuenco de plata.

- **Entrevistas personales con la autora:**

Lucas Achirico (Julio 2011)

César Brie (Junio 2012)

Freddy Chipana (Agosto 2011)

María Teresa Dal Pero (Agosto 2011)

Naira González (Julio 2014)

Alice Guimaraes (Julio 2011)

Cristian Mercado (Agosto 2011)

Iván Morales (Agosto 2011)

Iván Nogales (Agosto 2011)

Jorge Sanjinés (Agosto 2011)

Pedro Susz (Agosto 2011)

Abel Ticona (Agosto 2011)

- **Entrevista epistolar con la autora**

Daniel Aguirre Camacho (Enero-Agosto 2014)

- **Entrevistas de internet**

Paolo Nalli (2008) Disponible en:

Parte I: <http://www.youtube.com/watch?v=njlf6aOF1g>

Parte II: [http://www.youtube.com/watch?v=rIhcjSSUx\\_A](http://www.youtube.com/watch?v=rIhcjSSUx_A)

Parte III: <http://www.youtube.com/watch?v=vmzSpdWJk3o>

- **Filmografía complementaria**

*De los Andes a los Apeninos* (1999-2000)

Giancarlo Gentilucci y Andrea Locatelli

*Hacienda Teatro* (2003)

Reinhard Manz, Matthias Rebstock y Daniel Ott. Point de vue DOC