



**Notas para un debate desde
Yawar Mallku y *La nación clandestina***

Licette Carrasco Osses

NOTAS PARA UN DEBATE DESDE
YAWAR MALLKU Y LA NACIÓN CLANDESTINA

LICETTE CARRASCO OSSES

Notas para un debate desde *Yawar Mallku* y *La nación clandestina*

© Licette Carrasco Osses

Presentación: © Claudio Sánchez

Cuidado de edición: Manuel María Caballero

Diseño y diagramación: Gabriel Sánchez

Producción: Pandemia Ediciones

Septiembre de 2020

La Paz - Bolivia

ÍNDICE

Presentación	7
1. Introducción	9
2. Capítulo 1: La Belleza de la verdad.....	17
3. Capítulo 2: La verdad a través de la belleza.....	37
4. Capítulo 3: La colonialidad del Género: La mujer y la Pachamama	63
5. Conclusiones y Proyecciones	81
8. Obras citadas.....	89

PRESENTACIÓN

Cuando todavía el mundo era el que conocíamos AC (Antes del Coronavirus), en la mesa de un café que ya no existe más en La Paz, el señor Pedro Lijerón amenizó la charla con una deliciosa anécdota que había sucedido en San Juan (Argentina) durante el 1 Festival de Cine de UNASUR. Él nos contaba, alrededor de una mesa sin esquinas, que una noche un periodista argentino preguntaba a los reunidos si Sanjinés seguía vivo. Entre los presentes se encontraba el propio Jorge que siguió el juego hasta que decir algo como: “sigo vivo”.

Sanjinés sigue vivo, aunque a no pocos les cueste creerlo, y está vivo entre nosotros en una nueva etapa creativa. Pero más importante aún es que el hombre sigue vivo en toda su obra, con una actualidad sorprendente, con una trascendencia desmesurada, digno de ser reconocido como un clásico, sí, pero también como un contemporáneo.

Es el mayor cineasta boliviano (vivo) y sus películas no dejan de ser analizadas y puestas en valor desde distintos ángulos. No existe director de cine boliviano del que se tengan más trabajos hechos sobre su obra, y estos no se detienen, nuevas lecturas se hacen continuamente sobre su trabajo, constatándose que el interés mayor sigue surgiendo desde fuera del país.

En esta oportunidad Pandemia Ediciones presenta NOTAS PARA UN DEBATE DESDE YAWAR MALLKU Y LA NACIÓN CLANDESTINA de la académica chilena Licette Carrasco Osses. Se trata de un ensayo que aborda temáticas

que pueden haber estado “aisladas” dentro de ciertos análisis ya hechos sobre ambas películas, y que nutren nuevas reflexiones sobre cuestiones que no dejan de estar presentes a lo largo de la filmografía de Sanjinés y el Grupo UKAMAU. La música de los sikuris en el montaje de las dos películas, la presencia femenina, la reivindicación de la hoja de coca, la Pachamama como ente tutelar, una vez más el pasado y el futuro desde el presente, incluso más allá del propio Plano Secuencia Integral. Estos pueden ser algunos de los puntos que el lector encuentre en este texto, aunque también hayan subtextos, de mucha importancia y valor académico.

Con motivo de la realización del 20 Forum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual (FORCINE) a realizarse entre el 23 y el 26 de septiembre de éste año (de manera virtual), se hará un homenaje a Sanjinés. En un mensaje escrito por el propio cineasta para los organizadores él sostiene: “He trabajado más de 50 años haciendo cine boliviano que principalmente se ha volcado hacia el mundo y la cultura de nuestros pueblos originarios. Esas culturas, que han sido defendidas por los bolivianos originarios con mucho coraje y clara conciencia, nos dieron ahora claves vitales para sobrevivir en una Humanidad deformada por el capitalismo cuya filosofía del individualismo ha convertido el mundo en un campo de guerra, de criminalidad atroz y de egoísmo superlativo.”

Es con esto mismo con lo que dialoga Licette Carrasco Osses, con la opción del cineasta por seguir llevando a la pantalla la lucha del colectivo, a favor de ellos, a favor de nosotros mismos. Valga esta publicación (digital) para conservar la esperanza en los cambios y las transformaciones en beneficios de las mayorías excluidas, a las que debe su trabajo el Grupo UKAMAU.

Claudio Sánchez

INTRODUCCIÓN

Es imprescindible que en estos tiempos en los que las fronteras demuestran su función controladora, separando y enemistando a la hermana de la hermana y a la hermana del hermano, en beneficio de los capitales, es tiempo decimos, de construir espacios donde voces silenciadas puedan hablar de las resistencias y energías invertidas en el propósito vital de construir un buen vivir en el planeta (Paredes 37)

En pleno siglo XXI donde ya podemos evaluar y vivir los estragos del neoliberalismo, siempre nos será conveniente alzar la vista al pasado para evaluar y entender nuestro presente porque el pasado vuelve de una u otra forma en el presente y, por ello, el resguardo de nuestras historias y nuestras memorias son tareas constantes y urgentes que enriquecen y colaboran en la misión de construir el mundo que queremos y merecemos habitar como seres con dignidad.

Este libro puede ser pensado como un homenaje a nuestros hermanos y hermanas bolivianas y latinoamericanas, que con su lucidez y compromiso con la historia y el buen vivir han aportado a la tarea aún vigente y pendiente de descolonializar el saber y el hacer del pensamiento y el arte latinoamericano. En este libro sintetizo y discuto ideas a partir de dos películas dirigidas por Jorge Sanjinés y producidas por

Grupo Ukamau, sus obras más comentadas y aclamadas pero no por ello agotadas en su riqueza artística, teórica y política, donde se confronta el encuentro entre la heterogeneidad andina y la heterogeneidad occidental, visibilizando las contradicciones que este encuentro plantea; por ello postulamos que *YawarMallku* y *La nación clandestina* elaboran una perspectiva ch'ixi de la realidad boliviana, donde se tensiona este choque cultural.

Ch'ixi es una palabra aymara que tiene diferentes connotaciones: es un color producto de la yuxtaposición, en pequeños puntos o manchas, de dos colores opuestos o contrastados, como ese gris jaspeado resultante de la mezcla imperceptible del blanco y el negro, que se confunden para la percepción sin nunca mezclarse del todo. La noción ch'ixi “obedece a la idea aymara de algo que es y no es a la vez, a la lógica del tercero incluido” (Rivera Ch'ixinakax utxiwa 69). Esta noción es la que utiliza la teórica boliviana Silvia Rivera Cusicanqui para alegorizar respecto del mestizaje; la noción ch'ixi “plantea la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que se antagonizan o se complementan. Cada una se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa” (70). Esta noción, a mi parecer, es la más precisa para entender las contradicciones que son producto de la colonización, que ha dinamizado las formas de relacionarse y de percibirse. Por otro lado, aporta teórica y lingüísticamente a la labor de descolonializar el saber y la epistemología, ya que introduce una idea y una palabra aymara al análisis teórico de una realidad que está compuesta por “lo aymara” también, y no solamente por “lo hispano”.

Las películas *YawarMallku* (1969) y *La nación clandestina* (1989) son ficciones documentadas que en la pantalla representan este entramado cultural diverso y contencioso, visibili-

zando las contradicciones de este periodo; son una sociología de la imagen, como propone Silvia Rivera, porque va más allá de una simple copia o analogon de la “realidad”, son una interpretación de la sociedad de su época, en sus dimensiones abigarradas y conflictivas. Destacan el uso de formatos de investigación -testimonios orales y fotografía- como herramientas para la reconstrucción y teorización de la sociedad boliviana a la que percibe como un espacio en la que proliferan formas coloniales de dominación y organización de la sociabilidad cotidiana (*Sociología* 74, 75).

Ambas películas son de valor para la memoria de Latinoamérica porque responden y representan, de manera situada, dos partes de un mismo proceso histórico en fases diferentes que afectó de diferentes maneras pero tuvo influencias en todo el continente. *Yawar Mallku* refiere al tiempo en que se comienza a instalar la ideología y el régimen de seguridad nacional (RSN) en Bolivia y en otras partes de Latinoamérica y, se comienzan a instalar las bases para la introducción del sistema neoliberal en la economía mundial. *La Nación Clandestina* refiere a la parte final de este proceso, donde el régimen de seguridad nacional ya ha instalado sus principios en el estado, y queda instaurado el sistema neoliberal en Latinoamérica y gran parte del mundo.

Es fundamental que tengamos muy presente las consecuencias nefastas que tuvo y que tiene esta doctrina política y este sistema económico para las “mayorías” de los países latinoamericanos, donde el despojo y la explotación de los cuerpos y de los recursos naturales es despiadada, y que hoy se nos hace muy evidente en la coyuntura pandémica que estamos viviendo, que ha agudizado las desigualdades.

Desde Estados Unidos se difunde la doctrina de seguridad nacional (DSN) como medida de contención al “comunismo soviético” y, a toda ideología u organización contraria a los

intereses del capital transnacional occidental. Funcionó como la “armadura ideológica del imperio” norteamericano que organiza y dirige la acción política en Latinoamérica (Comblin 79). La doctrina de seguridad nacional fue una doctrina política que se difundió a través de diversos mecanismos de educación conjunta entre latinoamericanos y estadounidenses. Funcionó a diferentes niveles y logró instaurar en países como Bolivia, Chile, Argentina, Brasil y Colombia, regímenes de seguridad nacional apoyados por Estados Unidos. A través de estos regímenes logra dirigir la política interior de países latinoamericanos, y se lleva a cabo un proceso de reeducación popular y de reformulación del estado que culmina aparentemente con el fin de la Guerra Fría y la instauración del neoliberalismo hacia fines del siglo xx.

En este contexto geopolítico, el “nuevo cine latinoamericano” fue un instrumento de denuncia sobre la penetración imperialista y la concientización revolucionaria (Sanjinés 18).

Uno de los postulados de la doctrina de seguridad nacional es que el subdesarrollo era un caldo de cultivo para las ideas revolucionarias. En consecuencia, Estados Unidos impulsa el programa “Alianza para el Progreso” que presta asistencia técnica y tecnológica de diferentes naturalezas, se instauran “cuerpos de paz” para colaborar con la tarea de modernización de los países latinoamericanos.¹ *YawarMallku* (1969) denuncia la práctica genocida de estos “cuerpos de paz” en contra de las comunidades indígenas, a través de la esterilización forzada a las mujeres indígenas. La influencia política de este filme se hizo sentir en la población boliviana, que exige la investigación sobre las prácticas médicas de los norteamericanos, resultando en la expulsión de los “cuerpos de paz” en 1971 durante el gobierno popular del general Juan José Torres (Sanjinés 19-21).

Mi interés por la obra de Jorge Sanjinés surge cuando vi la

1 En la película *YawarMallku* les llaman “cuerpos de progreso”.

película *Yawar Mallku*, llevaba años aprendiendo *sikuri* y cuando vi algunas escenas donde se oye esta música me emocioné muchísimo al ver y sentir la precisión, la fuerza y la sensibilidad que estas melodías otorgaban al discurso cinematográfico. Después supe la importancia social de este filme, atrayéndome aún más la obra de Sanjinés, donde fui descubriendo su valor teórico y estético, que se aproxima a la cosmovisión indígena, entendiendo que el modo de narrar es también un terreno en disputa. Por ello es que en la actualidad interesa volver sobre estas obras de Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, porque su arte es un arte descolonizador ya que busca la liberación no solamente a través de sus temáticas comprometidas políticas y socialmente, sino también por la estética que, como mencioné, se aproxima a la cosmovisión indígena andina y, por su forma de hacer cine. Por ello valoro el trabajo de Grupo Ukamau como un gran aporte en la tarea, aún pendiente y vigente, de descolonizar el saber y el hacer latinoamericano.

Para profundizar en el análisis de estas obras el presente libro constará de tres capítulos, el primer capítulo titulado: “La belleza de la verdad”, se titula así porque Sanjinés en sus escritos reitera que en el arte revolucionario se le pide a la belleza ser un medio para la verdad, y, bueno, este capítulo inicial trata precisamente de eso, de esta “otra verdad” histórica y política que hay en escena en las películas, en donde el estado-nación y su proceso de modernización está “organizado” por el colonialismo interno que excluye “lo indígena” por medio de lógicas racializantes a través del mestizaje que, se erige como discurso de poder y, que termina por colaborar con el imperialismo y la colonialidad del poder. En suma, esa otra “verdad” que no se asume, que le quita fuerza y ser a “lo indígena”. Todas “verdades” que componen esta realidad *ch'ixi*, que pueden no ser bellas ni agradables, pero saber cómo operan estos sistemas y tener conocimientos de ellos puede

elevant la conciencia de qui3n lee y eso es siempre bello. El segundo capitulo se titula: "La verdad a trav3s de la belleza", en el cual analizamos todas las innovaciones est3ticas que Sanjin3s y Grupo Ukamau inyectan al cine como el tratamiento de la comunidad indigena como personaje; el perspectivismo y el "multinaturalismo" andino, que anticipa te3ricamente en el cine Sanjin3s, con la personificaci3n de la Hoja de Coca; la narrativa dial3ctica y la representaci3n del tiempo aymara en la narrativa cinematogr3fica y; el montaje a trav3s del sikuri. Y, finalmente el tercer capitulo titulado: "La colonialidad del g3nero: la mujer y la Pachamama", donde analizamos una caracteristica *ch'ixi* que visibiliza en sus pel3culas Jorge Sanjin3s, que es la contradicci3n que se genera entre la violencia de g3nero dentro de la comunidad indigena y el culto a la deidad femenina Pachamama.

Se le advierte a la lectora y al lector que este estudio est3 escrito en lenguaje inclusivo, es decir que, cuando hacemos referencia a un grupo que est3 compuesto por hombres y mujeres (o no sabemos bien la composici3n gen3rica del grupo) reemplazamos la letra "a" o la letra "o" con la letra "e", por ejemplo, en lugar de decir "los personajes", diremos "les personajes", cambiando el art3culo masculino a uno neutro, para dar cuenta de la variedad gen3rica, misma raz3n por la cual al referirnos a Grupo Ukamau no le asignaremos g3nero. Ya que as3 como es necesaria y urgente la tarea de descolonializar el saber, tambi3n lo es la tarea de despatriarcalizar el lenguaje y los espacios comunes e individuales.

Finalmente resta agradecer a diferentes personas que de una u otra forma han colaborado con la publicaci3n de este libro, a mi querido amigo Luis Cornejo por mostrarme por vez primera la obra *Yawar Mallku* y por compartir conocimiento y entusiasmo por el sikuri; a la Dra. Ver3nica Cort3nez (U. de California) quien me contact3 con los colegas bolivianos;

a Claudio Sánchez por animarme e invitarme a esta travesía; al programa de Magister en Estudios Literarios y Culturales Latinoamericanos de la Pontificia U. Católica de Valparaíso; especialmente a la Dra. Mónica González García quien me animó a realizar esta investigación y fue de gran valor su apoyo intelectual y material en este proyecto. Finalmente agradecer al director Jorge Sanjinés quién me facilitó material cinematográfico y respondió a mis preguntas para realizar esta Investigación. Gracias Jorge por su arte, sus palabras y su generosidad. Me alegro de presentarles esta investigación que ha sido muy interesante de realizar ya que en ella se juntan muchas de las áreas de estudio que me interesan, como el cine, la historia, la música, la política y la cosmovisión andina. Aquí les presento mi humilde aporte a la conservación y valoración de la memoria y el patrimonio cultural andino, que invita a espejarnos con nuestros hermanos y hermanas latinoamericanas, a reconocernos ch'ixi.

*Licette Carrasco Osses
Valparaíso, Chile 2020.*

CAPÍTULO 1:
LA BELLEZA DE LA VERDAD

La condición del indígena puede mejorar de dos maneras: o el corazón de los opresores se conduce al extremo de reconocer el derecho de los oprimidos, o el ánimo de los oprimidos adquiere la virilidad suficiente para escarmentar a los opresores. [...] El indio se redimirá merced a su propio esfuerzo, no por la humanización de sus opresores (González Prada 9-10).

¡Si el imperialismo quiere imponer la muerte por todos los medios, nuestro deber es saber cuáles son los flancos donde actúa para combatirlo en ese terreno preciso! (Sanjinés 54).

El aporte de mayor importancia que realiza Grupo Ukamau al cine, a la historia y al pensamiento latinoamericano es la representación de la comunidad indígena como personaje de cine. Para conmensurar este valioso aporte, en este capítulo responderemos a la pregunta: ¿por qué a Grupo Ukamau le interesa representar a la comunidad indígena como personaje de cine? Y, ¿por qué no al “pueblo-nación” Bolivia? La meta principal del arte revolucionario y, del Grupo Ukamau para hacer cine es la “la verdad por intermedio de la belleza” (Sanjinés 66). Esa otra verdad que una vez descubierta desmiente de forma constante el mito de la nación boliviana (mito presente en la mayoría de los países latinoamericanos). Porque nos muestra una parte de Bolivia que parece vivir en una realidad paralela: la comunidad indígena campesina. En estas películas se alza

otro relato, el de esta otra realidad que no aparece, o al menos no de forma íntegra, en el relato oficialista, esta comunidad que con ellos comparte un territorio, un estado con leyes, derechos, acceso a bienes y servicios como acceso a la cultura desiguales. La visibilización en el cine de estas al menos dos realidades que conviven y habitan un espacio en condiciones desiguales, nos permite hacer una lectura en dos registros diferentes, ello porque Sanjinés y Grupo Ukamau sitúan a la comunidad indígena en interacción con el imperialismo (y, por ende, el sistema-mundo) y también en interacción con las estructuras internas y subjetivantes que se generan dentro del cuerpo estatal e individual. Por ello, para este capítulo analizaremos las condiciones sociológicas que componen la realidad boliviana y que nos presentan estas películas. Para esta revisión en dos registros haremos dialogar las nociones de colonialidad del poder y colonialismo interno que han estado en tensión y discusión, pero que creemos que ambas nociones nos permiten profundizar y complejizar la teorización. La colonialidad del poder nos permite visualizar el carácter globalizante de algunos procesos y estructuras que son componentes del contexto histórico y material de las películas tales como el imperialismo, el neocolonialismo, la modernización, el neoliberalismo y la Guerra Fría como evento histórico globalizador. Sin embargo, como bien plantean De Oto y Catelli, en la colonialidad del poder, la nación aparece subordinada al sistema-mundo y al análisis geopolítico, lo que conlleva a un riesgo de “soslayamiento de la nación entendida como espacio para acción política y, por tanto, del colonialismo interno como articulador del mismo” (234). Por ello, la propuesta de este análisis será hacer la lectura en dos registros paralelos, por un lado, la colonialidad del poder para comprender los procesos globales, y por otro, la noción de colonialismo interno (González Casanova, Rivera Cusicanqui) que propone Silvia

Rivera Cusicanqui para hacer la lectura de las subjetivaciones racializantes que se generan dentro del cuerpo estatal y el cuerpo individual de los “sujetos”, que permite comprender de forma más acabada el propósito declarado de les cineastas.

El propósito que se plantea el Grupo Ukamau al hacer cine es abrir senderos en la búsqueda de un cine popular revolucionario, concebido y utilizado “por el pueblo en la construcción de la Gran Patria Liberada de la América Latina” (Sanjinés 12). Realizar un cine útil al pueblo en su lucha contra el imperialismo, la injusticia social y por la dignidad. La comunicación en el arte revolucionario debe perseguir el desarrollo de la reflexión, y en este sentido se le pide al arte y la belleza constituirse en medios para la libertad y la reflexión, donde la observación e incorporación de la cultura popular permitirá elaborar con total plenitud el lenguaje del arte liberador (60-66). El punto principal de análisis será el tratamiento de la comunidad indígena como personaje de cine. Ya que creo que plantearse la meta de personificar a la comunidad implica el reconocimiento de esta como ser colectivo, con su propia cultura y cosmovisión y sus relaciones con otros agentes de naturaleza diversa. El representar las tensiones que se generaron entre la comunidad indígena con el imperialismo y el estado boliviano, con todo su aparataje institucional, durante la segunda mitad del siglo xx, nos pone frente a un proceso de largo aliento que tiene asidero en el periodo colonial y en el proceso de establecimiento del estado-nación y su respectivo proceso de modernización (sin modernidad), donde desaparecen las estructuras materiales de la colonización, pero que se mantiene y se complejiza un entramado racializante que organiza las posiciones de les sujetos dentro del estado.

Por lo anterior, es que en este capítulo nos centraremos en entender cómo se construyó ese entramado de construcción “nacional” y estatal que se disputa y se cuestiona a ni-

vel societal de forma manifiesta y ardua durante la segunda mitad del siglo xx en Bolivia, disputa que se vivió álgidamente, con sus particularidades, en casi toda Latinoamérica. Que es justamente lo que manifiesta a través del cine Grupo Ukamau, la visión y el relato de este “otro” que es anexado al estado de forma productiva pero que no participa de los valores de la modernidad (como justicia, libertad e igualdad) ni de sus derechos.

La comunidad indígena como personaje y protagonista de cine pone en crisis el pensamiento racional de occidente que plantea la relación sujeto-objeto, donde el sujeto observa y define al “objeto”, negando la totalidad social y haciendo posible omitir toda referencia a todo otro “sujeto” fuera del contexto y pensamiento europeo-occidental.²

También devela una verdad existente e invisibilizada de la realidad boliviana que dista mucho de ciertos discursos modernizadores y nacionalistas, ya que nos encontramos ante la evidencia que desmorona el mito de la “nación”, de este mestizaje armónico que tanto gustaron de ensalzar ciertos discursos políticos originados y reciclados del siglo XIX que aún en la actualidad hacen eco, no solamente en Bolivia, sino que en varios países de Latinoamérica. Sanjinés al incorporar la interacción comunidad indígena / imperialismo / estado-nación realiza, como sostiene Silvia Rivera, una sociología de la imagen que denuncia los intereses imperiales que busca globalizar sus estructuras económicas, políticas y culturales, develando lo que Quijano llama la colonialidad del poder y, también, devela el colonialismo interno donde las posiciones de los sujetos son móviles, donde existen subjetivaciones que permiten que el imperio devaste Bolivia y sus recursos naturales y humanos, pero que también existen subjetivaciones que presentan

2 Para más información sobre la crítica a la racionalidad-modernidad revisar: Quijano, Aníbal. “Colonialidad y Modernidad/racionalidad”, *Perú indígena*, vol. 13 No. 29, Lima, 1992.

resistencia a esas estructuras globalizantes, racializantes y genocidas, que disputan en las formas organizacionales, culturales, identitarias, etc. Presentando a los pueblos indígenas con capacidad hegemónica, que es finalmente la interpelación que hacen estas películas a sus interlocutores. Por ello valoramos el trabajo y arte de Grupo Ukamau como fundamental no sólo para la historia boliviana, sino también para los demás países latinoamericanos que, con sus particularidades, vivieron y viven situaciones similares a la experiencia boliviana que bien representa y testimonia la filmografía a analizar.

En estas películas vemos a la comunidad como dijimos, en relación constante con el imperialismo, la colonialidad del poder y el colonialismo interno, estructuras sucesoras de la dominación colonial que analizaremos bajo la mirada del indigenismo peruano de Mariátegui y González Prada principalmente, que con bastante lucidez observaron los mecanismos bajo los cuales opera.³ Así como también comentar el rol fundamental que ha desempeñado el colonialismo interno, que según Rivera Cusicanqui puede ser “entendido como un conjunto de contradicciones diacrónicas de diversa profundidad, que emergen a la superficie de la contemporaneidad, y cruzan, por tanto, las esferas coetáneas de los modos de producción, los sistemas político estatales y las ideologías ancladas en la homogeneidad cultural” (ctd en De Oto y Cattelli246). El colonialismo interno en el ciclo nacional estaría ligado a procesos de dominación establecidos durante el ciclo colonial a través del dispositivo del mestizaje y las dinámicas de poder resultantes, propias de la sociedad de castas, que son refuncionalizadas en los ciclos populistas y liberal del tiempo

3 Estoy consciente de que las obras del indigenismo peruano de Mariátegui y González Prada distan bastante de nuestra temporalidad y la temporalidad de las películas, sin embargo, la decisión de incorporarles radica en que ambos son más bien contemporáneos al proceso de creación y “consolidación” del estado-nación, que es el proceso que queremos comentar en esta parte, ya que es antecedente de los procesos que se desatan durante el siglo xx.

de la nación, produciendo un tiempo abigarrado que penetra las relaciones sociales en su entramado político, económico, imaginario y subjetivo, donde el mestizaje funciona como una matriz racializante (246).

Retomamos la pregunta ¿por qué a GU le interesa representar a la comunidad indígena? ¿Por qué no al “pueblo-nación” Bolivia? Para ello analizaremos la verdad que se nos presenta a través de los filmes. Para el cine revolucionario no es posible referirse a un “pueblo-nación” boliviano puesto que ese “ser” colectivo homogéneo no tiene correlación en la realidad, donde existen una amplia diversidad de realidades y nacionalidades. El pueblo-nación es un ser ficticio que, como tal, sólo existe a nivel discursivo y que pretende invisibilizar a los demás actores sociales y las respectivas relaciones de desigualdad y de subyugación a las que son sometidos, principalmente por la colonialidad del poder y el colonialismo interno. En la personificación de la comunidad indígena hay una intencionalidad política de visibilización y defensa de la comunidad indígena.

El autor Hildebrando Castro Pozo en *Nuestra comunidad indígena* sostiene: “la comunidad indígena es todavía un organismo viviente, sino que a pesar del medio hostil dentro del cual vegeta sofocada y deformada, manifiesta espontáneamente evidentes posibilidades de evolución y desarrollo” (ctd en Mariátegui 65). Grupo Ukamau ve en la comunidad indígena el mismo potencial que Castro Pozo. La sobrevivencia de la comunidad ha permitido la sobrevivencia del indígena y su cultura. El *ayllu* o el comunismo agrario, como le llama Mariátegui, ha sido para el indio su única defensa (67), y es hacia ella donde deben mirar los ojos revolucionarios que buscan la liberación y autodeterminación de los pueblos latinoamericanos. Si bien las particularidades históricas de cada película a analizar son diferentes entre ellas y diferentes a la actualidad desde donde escribo, los procesos de dominación y neocolo-

nialismo siguen existiendo, cambian de forma pero no el fondo. Por ello en pleno siglo XXI la obra de Grupo Ukamau es aún útil y vigente a ciertas problemáticas actuales.

Personificar a la comunidad indígena en el cine fue revolucionario puesto que a través de este arte masivo se da “forma” más íntegra a esta otra indianidad, actor social que se mantenía oculto o era llevado a la pantalla bajo cánones paternalistas o que perpetuaban estereotipos raciales. Y obviamente, jamás pensado como un ser colectivo. Eliminando la trampa de la “identificación” con el personaje “actor”, podría producirse una identificación con un grupo humano, con el pueblo que reemplazaba al protagonista individual, poniendo en juego un viejo impulso atávico, el impulso de la “solidaridad de grupo” que sobrevive en el inconsciente de cada hombre y al que la especie le debe su propia supervivencia (Sanjinés 25).

Sanjinés y Grupo Ukamau proponen un arte descolonizador que busca dignificar las formas de conocer y “de hacer” de los pueblos explotados y para semejante meta fue necesario poner en perspectiva y en evidencia la realidad de la relación entre comunidad indígena/ Estado-nación/ imperialismo,⁴ haciendo evidente lo *ch’ixi* de la realidad boliviana. Visibilizar lo abigarrado y conflictivo de esta realidad: qué ocasiona la miseria y la explotación, quiénes la provocan, los métodos que utilizan, los sistemas de explotación, la verdadera historia, en suma, interesa conocer las causas no los efectos (Sanjinés 17). Grupo Ukamau como agente social comprometido evidencia y testimonia los conflictos de su tiempo, aportando críticamente a la historia e identidad de los pueblos bolivianos.

Con la conquista de las sociedades y de las culturas que habitaban lo que hoy es denominado Latinoamérica comen-

⁴ Grupo Ukamau en general propone una perspectiva de clase, en las películas que nos convocan se trata de la comunidad indígena. Sin embargo, en otras el personaje colectivo es el pueblo obrero, quienes tienen otras particularidades de organización, aunque coincide en ciertos aspectos culturales con las tradiciones indígena-campesinas.

zó la formación de un orden mundial que culmina 500 años después, en un poder global que articula todo el planeta, con la brutal concentración de los recursos del mundo en beneficio de una reducida minoría europea y norteamericana, a través de la explotación principalmente de Latinoamérica y África (Quijano 437). Este orden mundial, al que Aníbal Quijano llama la colonialidad del poder, es un sistema de clasificación y superioridad racial, derivada de la autodesignada “superioridad” blanca, enraizado en las facultades humanas (ser, saber, razón, humanidad), que opera en cada uno de los planes, ámbitos y dimensiones materiales y subjetivas de la existencia social cotidiana y a escala societal. Y que, como observa Catherine Walsh, es central a la universalización capitalista, a la modernidad en sí, a la formación de las sociedades “nacionales” emergentes criollo-mestizo y al mismo proyecto de estado-nación (413).

Siguiendo la lectura de Aníbal Quijano, en el imperialismo existe una asociación de intereses sociales entre los grupos dominantes (clases sociales o “etnias”) de países desigualmente colocados en una articulación de poder, más que una imposición desde el exterior. Es decir, posterior al sistema colonial, la dominación del imperialismo ya no se ejerce a través de la fuerza sino principalmente a través de la presión y el dominio económico, cultural y racial basada en construcciones intersubjetivas, producto de la empresa colonial ejercida por Europa, que fueron asumidas como categorías de significación ahistórica, es decir como fenómenos naturales y no de la historia del poder, que es lo que son (437-38). Y, es en el marco de estas lógicas en que los países latinoamericanos configuran los nuevos estado-nación “independientes” dentro del marco del sistema-mundo, sin embargo, dentro del estado-nación operan lógicas de colonialismo interno que organizan el espacio y las formas de habitarlo.

Por ello la necesidad de retratar a la comunidad indígena en el cine. Porque el mayor problema para la liberación de los

pueblos latinoamericanos, y particularmente Bolivia, es el colonialismo interno. El sistema colonial inicia este sistema de racialización que convierte a los indígenas en siervos y a los europeos en patronos. El sistema colonial destruye el estado incaico pero no el comunismo agrario del *ayllu*, “la comunidad podía y debía subsistir para la mayor gloria y provecho del rey y de la iglesia”. El régimen agrario colonial determinó la sustitución de una gran parte de las comunidades agrarias indígenas por latifundios de propiedad individual, cultivados por los indios bajo una organización feudal. El feudalismo y el absolutismo transformaron poco a poco la organización comunal de los campesinos en instrumentos de explotación (Mariátegui 51).

La vinculación como servidumbre de “el indio” a la tierra no se explica solamente por la fuerza que impuso el sistema colonial, sino también por la conexión ritual y espiritual que tiene lo indígena con la tierra. Mariátegui sostiene: “El culto de la Mama Pacha es par de la heliolatría, y como el sol no es de nadie en particular, tampoco el planeta lo es. Hermanados los dos conceptos en la ideología aborígen, nació el agrarismo que es propiedad comunitaria de los campos y religión universal del astro del día”. El indio, continúa Mariátegui, puede ser indiferente a todo, menos a la posesión de la tierra que sus manos y su aliento labran y fecundan religiosamente. Y ha sido a través del *ayllu* que ha perdurado la cultura indígena (43).

El proceso de independencia, la configuración del estado-nación y el proceso de modernización significó un cambio en la estructura social y económica que organiza el territorio y en este giro, la comunidad indígena se vuelve disfuncional al proyecto político y a la modernización capitalista. Aquí, la matriz racializante del mestizaje, funcional al colonialismo interno, vuelve a la población indígena en una “minoría” premoderna. Hay mayor población mestiza que no se organiza en *ayllus* y la propiedad colectiva comienza a generar conflicto

en el intento de establecer un estado-nación relativamente estable que se pueda posicionar en el comercio internacional y, moralmente tensiona el valor individualista del capitalismo. Al respecto Sanjinés plantea: “El individualista está opuesto a los demás, el indio en cambio sólo existe integrado a los demás” (65). La comunidad indígena ya no es funcional a los nuevos requerimientos del sistema, por lo que inician intentos más enérgicos de desarticularla. Como ocurre con la Ley de Exvinculación de 1874, la cual reconoce como único derecho ciudadano a los varones adultos indígenas el de enajenar tierras comunales, que luego le eran arrebatadas por los hacendados y el ejército, así como también declaraba extinguidos los *ayllus* o comunidades, prohibiendo la representación por cualquier autoridad étnica, y creaba la figura del “apoderado” como representante (letrado) del mundo indígena (iletrado). Al respecto, Rivera Cusicanqui sostiene: “traducción y traición se combinaron así arteramente para el despojo de casi dos tercios del territorio poseído por las comunidades originarias andinas” (“La noción de derecho”4).

Bien sabemos que les indígenas han empeorado su condición material y espiritual desde el proceso de independencia (González Prada 6; Mariátegui 62). “A la república le correspondía elevar la condición del indio. Y contrariando este deber, la república ha pauperizado al indio, ha agravado su depresión y ha exasperado su miseria. La república ha significado para los indios la ascensión de una nueva clase dominante que se ha apropiado sistemáticamente de sus tierras”(Mariátegui 36). La comunidad indígena no tiene cabida en el proyecto de estado-nación de ninguna de las incipientes repúblicas latinoamericanas. En mayor o menor medida vemos que los “padres” intelectuales de las patrias eran más bien hostiles hacia “lo indígena”, como Sarmiento e Ingenieros en Argentina, Arguedas en Bolivia, Uslar Pietri en Venezuela, Jaramillo en Ecuador, entre otros, que predicaban la

superioridad blanca-europea y “la preferible eliminación -por exterminio físico, políticas de repoblamiento o por otros medios- de los pueblos indígenas” (Walsh 411).

Lo indígena tal como es no tiene espacio en el proyecto político homogeneizante de las incipientes repúblicas. En general han sido vistos como un resabio de un estado humano primitivo que no permite la modernización que se requiere para incorporarse en el mercado internacional, y a este respecto es que el mestizaje ha funcionado como un discurso de poder. Walsh propone que existe una complicidad entre la colonialidad/modernidad y la formación de las sociedades “nacionales” emergentes criollo-mestizas. Donde los criollos ocupan el espacio del “neoeuropeo” y los mestizos; entre criollos e indios, que al distanciarse al máximo de sus ancestros indios, contribuyeron a forjar este sistema de rígida racialización. Así, la categoría de “mestizo” llega a ser importante en la época republicana, ya que se distingue tanto del español como del indio, reflejando así lo nuevo y lo propio de América. Constituyéndose esta categoría en un discurso de poder (414). Rivera Cusicanqui ubica al mestizaje como una matriz racializante funcional al colonialismo interno, pero a diferencia de la propuesta de Walsh, esta matriz estratifica pero a su vez es móvil porque los sujetos que operan en ella negocian sus identidades mediante estrategias, comportamientos, discursos, artefactos culturales, etc. (ctd en De Oto y Catelli247).

Quijano señala la seducción que implica la cultura europea, que pasa a ser un modelo cultural universal en el imaginario de las culturas no europeas, puesto que asumir este imaginario implicaba cierto acceso al poder. “Después de todo, más allá de la represión, el instrumento principal de todo poder es su seducción. La europeización cultural se convirtió en una aspiración” (440). Es así como se van generando subjetivaciones a modo de espejo con el modelo occidental,

que de cierta forma implican cierta negación del propio ser como sujeto *ch'ixi*.

Para Grupo Ukamau fue tarea urgente develar el desprecio hacia la cultura indígena y popular y, los mecanismos a través de los cuales el imperialismo busca destruir a las culturas populares que domina y oprime, desarrollando lo que Sanjinés denomina “aculturación” y, provocando una crisis de identidad que facilita el proceso de dominación. Como sostiene Sanjinés “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” (Sanjinés 113, 55).

Esto lo representa Sanjinés a través de los personajes de Sixto en *Yawar Malku* y de Sebastián en *La Nación Clandestina*, quienes alegorizan estas subjetivaciones basadas en la categoría de “mestizo”, que están en función del colonialismo interno. Ambos personajes reniegan de su ascendencia indígena y se identifican culturalmente con la categoría de mestizo. Sanjinés representa estos personajes en contraste con la comunidad, quienes a pesar de todas las adversidades se tienen entre sí y pueden hacer frente a lo que les ocurra en conjunto a través de fuertes lazos de solidaridad y consanguineidad. Aquí es donde se nos hace evidente lo *ch'ixi* de la realidad boliviana y la problemática del colonialismo interno. Estos personajes alegorizan a este grupo de individuos *ch'ixi* que son producto y herederos de al menos dos tradiciones culturales en contradicción.

Esto Aimaretti lo entiende bajo la noción de sujeto migrante con la cual hace la lectura de Sebastián de *La nación clandestina*, que nos es útil también para comprender al personaje de Sixto de *Yawar Mallku*. Sixto al igual que Sebastián sale de su comunidad para vivir en la ciudad de La Paz, posicionándose en una zona fronteriza y, formando parte en dos mundos antagónicos entre sí. Ambos intentan ocultar su raíz

indígena porque se avergüenzan de ella. Sixto al comienzo del filme se ofende cuando el hombre con quien juega fútbol le grita indio (00:15:20). Sebastián se cambia el apellido de Mamani a Maisman (renegando su nombre familiar) y, en varias escenas manifiesta malestar o vergüenza por ser considerado indio, como cuando va de viaje a la capital y Basilia, su esposa le dice que le ha traído su gorro y poncho “para que no pase frío ni se enferme” y él lo rechaza diciendo que lo van a creer un cargador, ella insiste y él le dice: “pero si voy a llegar a la ciudad me van a decir indio” a lo que ella orgullosa le responde: “Vos tienes que hacerte respetar ¿acaso no eres hombre?” (01:17:03). No ahondaremos mucho más en la figura del sujeto migrante puesto que los trabajos de Aimaretti profundizan bastante en estas figuras, que aquí entenderemos bajo la noción de sujeto *ch'ixi*.⁵ Lo que interesa comentar aquí, es cómo se representa en el cine la categoría de “mestizo” como problemática para la liberación de los pueblos bolivianos, ya que desde la misma comunidad surgen estas subjetivaciones cargadas de colonialismo interno.

Como discurso de poder, el mestizaje, ha logrado una distancia tremenda entre el proletariado obrero y el campesino, entre la comunidad indígena y “los mestizos”, disociando dos elementos que necesariamente deberían apoyarse contra la opresión imperialista neocolonial y el gobierno local aliado a esta. Esta matriz racializante ha logrado desconocer a las poblaciones indígenas (que no solamente habitan el campo) su condición de mayoría y de negar su potencial vocación hegemónica.

5 Consideramos que esta noción representa con mayor precisión lo que queremos expresar respecto del mestizaje cultural boliviano, en relación a la noción de sujeto migrante, ambas nociones refieren a un fenómeno similar y contienen características similares. Sin embargo, la noción *ch'ixi* lleva en sí misma, de forma explícita, estos locus que se duplican o se reproducen, ya que hace referencia a una característica fenotípica, y por tanto a una imagen que sirve de representación alegórica del mestizaje boliviano, sin entrar en mayores explicaciones teóricas como se debe hacer con la noción de sujeto migrante.

En lo concreto de la historia boliviana, vemos esta disociación posterior a la Revolución de 1952 en la imposibilidad de la alianza obrero-campesina y otros factores como la burocratización de la Central Obrera Boliviana, la división interna del Movimiento Nacional Revolucionario, lo que según Ortega, dejan al gobierno con dos aliados: el ejército y el imperialismo (65). El movimiento popular se debilita por fracturas internas y aprovechando la debilidad el estado termina favoreciendo a los intereses imperiales y a sus aliados en el gobierno.

Grupo Ukamau también advierte de los peligros de adoptar fórmulas revolucionarias externas que poco saben de las particularidades de la realidad boliviana (y por extensión latinoamericana). Hay una escena muy rotunda en este sentido en *La Nación Clandestina* cuando Sebastián va de regreso a su comunidad y se encuentra con un dirigente estudiantil de izquierda que va huyendo de los militares y le pide que le venda su poncho, a lo que él responde negativamente. Más tarde el mismo joven se encuentra con una pareja indígena, a quienes les pide lo mismo, pero él y ella no le entienden porque no hablan español y el joven no habla aymara. Ante la frustración de no poder comunicarse con ellos este joven les grita: “¡indios de mierda!” (00:59:31). Más adelante es asesinado por los militares, de quienes huía y se ocultaba. Esta escena retrata muy bien esta traba comunicacional y cultural existente entre las comunidades indígenas y los proyectos de izquierda, o cualquier otro proyecto nacional “mestizo”. Esto visibiliza lo que José Ortega también observa: “la falta de una auténtica relación cultural entre la vanguardia nacional y la masa india obstaculiza el proceso emancipatorio del indio, ya que la lucha de clases es inseparable del conocimiento de la cultura y lengua autóctonas” (66). Creo que Sanjinés estaba muy consciente de esta traba y por ello su intención de representar los flujos propios de la comunidad en un intento

de salvar esta distancia. Por otro lado creo que en esta escena podemos leer también una alegoría respecto del “mestizo(a)” como actor histórico-social, el desconocer la lengua y por ende la cultura de la cual también es heredero(a), lo lleva irremediablemente al aniquilamiento por parte de las fuerzas cómplices del imperialismo y la colonialidad del poder. Creo que los filmes de Grupo Ukamau interpelan a tomar conciencia del colonialismo interno presente en cada persona e institución que muchas veces parecen reproducir procesos racializantes en favor del (neo) colonialismo.

Podemos interpretar que la imagen del mestizo o la del sujeto migrante que se posiciona como intermediario entre la comunidad y el poder imperial, está representada y asociada a la figura del traidor (Geidel 141). El caso de Sebastián es emblemático y conflictivo, puesto que alegoriza a los líderes que se identifican con los intereses imperialistas. Desde niño fue criado en la ciudad por los “patrones”, se une al ejército y al aparato represivo del estado. Y vela por intereses contrarios a su comunidad, a su lugar de origen. Intenta desarmar a su comunidad, oculta información sobre la petición de otras comunidades para hacer un bloqueo (transgrediendo el lazo de fraternidad y reciprocidad entre comunidades) y convence a la comunidad de aceptar la ayuda de los gringos, robando parte de esta. Este personaje alegoriza a cierta clase política y militar que olvidando sus raíces fácilmente se identifica con intereses contrarios al bien común, que se identifica con la política exterior del imperio y no con la de su propio pueblo, dando cuenta del colonialismo interno que afecta a la sociedad boliviana. Vemos que siendo parte de esta maquinaria está sumido en el vicio del alcohol y la soledad y, no es hasta que toma conciencia de su condición y de su error que decide volver a su comunidad y sacrificarse por ella danzando hasta morir. En el personaje de Sebastián podemos leer una representación de

esta clase política como dijimos, pero y por sobre todo, debemos leer como la identificación cultural con la categoría de “mestizo” nutre a la colonialidad del poder ya que da sustento y mantiene al sistema. Al respecto Sanjinés señala “el pueblo boliviano ha resistido de diferentes maneras, y cuando no ha podido salir a las calles y campos a conquistar sus armas ha continuado elaborando su propia cultura de manera tenaz y obstinada en contraste con la clase dominante que habla castellano y piensa en norteamericano” (34).

Mariátegui sostiene: “Disolviendo o relajando la ‘comunidad’, el régimen del latifundio feudal, no sólo ha atacado una institución económica sino también, y sobre todo, una institución social que defiende la tradición indígena, que conserva la función de la familia campesina y que se traduce en sentimiento jurídico popular al que tal alto valor asignan Proudhon y Sorel” (198). En este proceso de aniquilamiento es al que se ha enfrentado la comunidad indígena desde la conformación de la república y el proceso de modernización en adelante. Desde entonces, la comunidad indígena será vista como un organismo primitivo que subsiste fuera de su tiempo y que es necesario disolver para la modernización del estado-nación. Y en contraste, será el *ayllu* la única defensa para lo indígena frente al exterminio físico, moral, cultural, etc.

Durante la mitad del siglo xx se entra en una nueva etapa del desarrollo capitalista donde se comienza a gestar una nueva forma de dominación económica y cultural. Y por otro lado, toman vigor fuerzas antagónicas que luchan por la emancipación y la revolución. Como buen agente de su contingencia Grupo Ukamau representa en el cine la problemática indígena y propone alzar la vista sobre la organización comunitaria como vía para la emancipación.

La aproximación que hace Grupo Ukamau de la comunidad indígena y su cosmovisión en el cine es una práctica ar-

tística descolonizadora, puesto que visibiliza la capacidad de los pueblos indígenas para organizarse y a tener un proyecto político, una cultura propia y su propia forma de ver y actuar en el mundo, así como también visibiliza los peligros del colonialismo interno, que produce procesos de subjetivación propios del mestizaje dentro de los mismos oprimidos. Es un arte descolonizador porque incorpora en la labor creativa a los propios actores y actrices sociales, facilitando la capacidad comunicativa del y con el pueblo o comunidad, aportando de esta forma con la disolución parcial de la relación “sujeto-objeto” típica del pensamiento racionalista-moderno occidental. Razón por la cual partíamos esta discusión afirmando el valor histórico del trabajo cinematográfico de Grupo Ukamau ya que por su forma testimonial y participativa de trabajar con el pueblo puede ser valorada como una fuente histórica para la reconstrucción de la historia de los pueblos bolivianos que, con sus limitaciones, puede ir más allá de una mera representación.

CAPÍTULO II:
LA VERDAD A TRAVÉS DE LA BELLEZA

Este arte popular es revolucionario porque su objetivo es fundamentalmente la verdad y esta verdad se nos manifiesta a través de la belleza con la fuerza de lo imperecedero (Sanjinés 80).

La magnífica resistencia de hombres y mujeres contra el fascismo prosigue bajo la bandera de la cultura humana redimida, resguardándola para el momento en que la tierra sea liberada. He aquí porque al consagrar todas nuestras fuerzas a la lucha contra los enemigos de la humanidad, no debemos suspender el trabajo creador y el análisis teórico. Son factores de esta lucha (Eisenstein 9).

Grupo Ukamau se propuso producir un cine de interés y atracción populares, que basara su objetivo en contribuir a crear conciencia en la comunicabilidad con el pueblo.⁶ Por ello la forma no puede apartarse de los contenidos. Un cine revolucionario no podía concebirse más dentro de las formas y estructuras convencionales. “Los mismos contenidos exigían una correspondencia formal que rompiese moldes y tradiciones, puesto que los propios objetivos ambicionaban resultados que pudieran llegar mucho más allá del aplauso y la satisfac-

⁶ Este concepto es utilizado por Jorge Sanjinés en su libro “Teoría y práctica de un cine junto al pueblo” donde dice que el cine debía ser de interés y atracción populares: “Esta comunicabilidad, al ser estructurada por una concepción dialéctica de las relaciones obra-pueblo, 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” (21).

ción” (Sanjinés 22). Era posible llegar a resultados dinámicos y trascendentes.

Dada la cantidad enorme de información que se transmite en un arte como el cine era necesario encontrar fórmulas correctas para que el mensaje y el contenido puedan ser entendidos y reflexionados correctamente, para que el cine realmente cumpla con la función de elevar la conciencia del espectador. Al respecto Sanjinés señala:

La carencia de una forma creativa coherente reduce su eficacia, aniquila la dinámica ideológica del contenido y solo nos enseña los contornos y la superficialidad sin entregarnos ninguna esencia, ninguna humanidad, ningún amor, categorías que solo pueden surgir por vías de la expresión sensible, capaz de penetrar en la verdad (58).

Para ello Grupo Ukamau permea su arte con el estilo y aliento de cultura popular boliviana.

La primera revolución a la forma que proponen es la comunidad indígena como personaje de cine (si bien, en el capítulo pasado comentábamos la intencionalidad política de personificar a la comunidad indígena, en este capítulo volveremos sobre ella pero a través del análisis estético), lo que implicó permearse de su sensibilidad y conocimiento, de la cual derivan otras revoluciones a la forma como es el tratamiento como personaje de una integrante no humana de la comunidad: la Hoja de Coca; la narrativa dialéctica, que contrapone las visiones de mundo que se relacionan en el espacio-tiempo que representa; pone en escena la circularidad de la temporalidad aymara y, los montajes intelectuales a través de ritos y expresiones artísticas indígenas. En su mayoría son revoluciones estéticas que dan espacio a la cosmología indígena en el cine. A lo largo de este capítulo analizaremos las particu-

laridades artísticas que nos presenta Grupo Ukamau en sus obras *Yawar Mallku* (1969) y *La Nación Clandestina* (1989), comentaremos todas estas innovaciones que Grupo Ukamau inyecta al cine, pero antes revisaremos brevemente la influencia del cine soviético sobre el trabajo del Grupo Ukamau, ya que ahí encontramos la primera representación del personaje colectivo en el cine.

El cine soviético dio los primeros pasos en el tratamiento de la colectividad como personaje de cine, siendo una de las influencias fílmicas que aplica a las particularidades bolivianas Grupo Ukamau. De acuerdo a Tranchini en el filme *La Huelga* (1925) de Sergei Einsestein se halla la construcción cinematográfica del primer personaje colectivo: el proletariado (149).

El cine soviético tiene una inclinación fuertemente retórica, porque hay una doble demanda de poética y retórica que configura las estrategias narrativas, donde se aborda el argumento como narración y discurso (Bordwell 234). Según Bordwell, el resultado de la aplicación de la retórica a la narración es la concepción diferente del personaje. La causalidad narrativa se construye como supraindividual, derivando de las fuerzas sociales. De esta forma los personajes se definen a través de su posición de clase, trabajo, acciones sociales y puntos de vista políticos. Se convierten en prototipos de clases globales, medios o épocas históricas (235).

La película *El acorazado de Potemkin* (1925) de Eisenstein, es una de las primeras obras cinematográficas donde vemos a un personaje colectivo que es protagonista de cine, representando a través de la imagen y puesta en escena al pueblo que hizo la Revolución Rusa, introduciendo una variación radical frente al personalista cine de hasta entonces. Se presentan planos generales que retraten a todos los rostros del pueblo padeciendo y luchando contra la opresión frente a su antagonista: las botas sin rostro de la marina zarista que oprime en

nombre del estado y “los expertos” que prestan sustento a los abusos.⁷ De este modo Eisenstein introduce una innovación en el cine y una declaración de principios revolucionarios, que en adelante influenciarán tendencias como el neorrealismo italiano y el “nuevo cine latinoamericano” y el cine de Grupo Ukamau. El legado más importante que reconoce Sanjinés del cine soviético son el cine-verdad de Vertov, y de Eisenstein las multitudes como protagonistas y “la participación activa del pueblo en *El Acorazado Potemkin*” (Sanjinés 39).

En las películas de Grupo Ukamau la participación popular fue una práctica habitual. En *Yawar Mallku*, actúa la comunidad de Kaata, quien si bien, no fue la comunidad afectada por ese intento eugenésico por lo que su participación no es testimonial sino ficcional, sin embargo esta experiencia pone al equipo de cineastas en contacto con códigos y tradiciones de la comunidad que harán reformular el trabajo cinematográfico posterior. En *El Coraje del Pueblo* son los obreros y obreras que vivenciaron la Masacre de San Juan, quienes participan recuerdan y recrean los hechos ocurridos. El trabajo de Grupo Ukamau fue respaldado por la intervención presente y viva de los propios protagonistas y testigos de los hechos, quienes auto-representaron su experiencia, dándole un “toque de irrefutabilidad argumental” a los hechos narrados (Sanjinés 22-23).⁸

Cabe mencionar finalmente que el cine mudo italiano y los “peplums” de la Italia del fascismo llevaron a la pantalla

7 Es notable la escena en que el doctor del acorazado intenta convencer a la tripulación de que la carne que tenía gusanos estaba en condiciones para ser alimento, diciéndoles que solo había que limpiarla. Posterior a esto es lanzado por la borda por la tripulación que se subleva. Es interesante el montaje psicológico que presenta Eisenstein en esta escena que provoca y enfatiza el sentimiento de rechazo a este personaje que abusa de su posición de conocimiento para justificar y sustentar actitudes abusivas.

8 Acá se refiere a los filmes *Los Caminos de la Muerte* y *El Coraje del Pueblo*, que no están dentro de nuestro corpus filmográfico a analizar, sin embargo hacemos referencia a ellos debido a la importancia que tienen en el cine testimonial e histórico dado su método reconstructivo a través de la participación activa del pueblo.

grande a las masas para exaltar la unidad nacional,⁹ pero suprimiendo el conflicto de clase (Tranchini 132). Algo similar ocurre con la aparición de las masas en el cine norteamericano, que de acuerdo a Tranchini:

A partir de 1950 invierte en novedades técnicas que maravillan al público de la época: el cinerama, el formato panorámico, el superscape, el naturama, el vistavisión, el todd-AO, el technicolor, el technirama, el desarrollo y complejización técnica de los efectos especiales, y el cinemascap, que resulta un procedimiento excelente para filmar escenas de grandes masas en movimiento, ofreciendo amplitud y profundidad de campo en grandes pantallas, para un público masivo.(138)

Con estas tecnologías aparecen filmes como *Ben-Hur* (1959) de William Wyler quien filma la esclavitud y las multitudes con todos los elementos del melodrama, romantizando la esclavitud del príncipe justo por el totalitario imperio romano. *The Ten Commandments* (1956) de Cecil De Mille, que introduce la cuestión de la explotación filmando minuciosamente a las multitudes y las formas de trabajo, saca a las multitudes de la homogeneización pero las filma sin consciencia social (Tranchini 143). Y también el filme *Spartacus* (1960) dirigida por Stanley Kubrick, que anuncia a la esclavitud como su tema central y la representa como una forma de explotación (144). Mencionamos a las masas del cine italiano y norteamericano como un antecedente más, no como influencia dentro del trabajo del Grupo Ukamau puesto que como comentamos el tratamiento de estos personajes colectivos tienen una perspectiva y compromiso muy distinto al de Grupo Ukamau, que pretende que su cine sea realmente un arma efectiva en el proceso de liberación

9 Films épico-religiosos de una estética baja y producida en escaso tiempo y con poco presupuesto (Tranchini 138).

y, no quede solamente dentro del ámbito de la recreación como sucede principalmente con el cine norteamericano.

LA COMUNIDAD COMO PROTAGONISTA Y LA HOJA DE COCA COMO PERSONAJE DE CINE

En el mismo sentir revolucionario que en el cine ruso, es que Grupo Ukamau trata a la comunidad indígena como un personaje central en las películas que estamos analizando. Hace visible a través de este “protagonista colectivo” la forma de organización social y cultural indígena (Pardo 69). Para el cine revolucionario es fundamental la captación respetuosa de la cultura popular dinámica, porque es ella la que puede conducir realmente a la verdad y al encuentro con el pueblo. La cultura popular boliviana es alimentada en gran parte por la cultura indígena. De acuerdo a Grupo Ukamau, las proyecciones de conducta del pueblo boliviano “están insufladas por las ideas de grupo, de colectividad. Por esto mismo es y resulta más propio que ese público acepte y se movilice mejor al acicate de una identificación con un grupo humano y no con un individuo, con un protagonista colectivo y no con un protagonista individual” (Sanjinés 26).

El personificar a la comunidad indígena implicaba conocer su cosmovisión y su reconocimiento como comunidad, como un ser colectivo. En concordancia a esto es que Grupo Ukamau representa en sus películas a la Hoja de Coca como integrante de la comunidad y como personaje de cine. Desde perspectivas cinematográficas convencionales no es posible dar esta posición a la Hoja de Coca fuera del cine de ficción-fantasa, pero en el compromiso de descolonizar el quehacer fílmico, Grupo Ukamau representa la cosmovisión y cultura indígena donde la Coca tiene “personalidad” y “perspectividad”, muy respetadas por la comunidad indígena.

Esto se puede entender a través de la noción que Viveiros de Castro llama *perspectivismo amerindio*, concepto que hace referencia a la visión de pueblos indígenas amazónicos, pero igualmente aplicable a los pueblos indígenas andinos, donde todo ser y artefacto posee un “alma”, ocupa un lugar y un punto de vista en el mundo. En sus palabras,

Todos los animales y demás componentes del cosmos son intensivamente personas, virtualmente personas, porque cualquiera de ellos puede revelarse (transformarse en) una persona. No se trata de una simple posibilidad lógica, sino de una potencialidad ontológica. La “personalidad” y la “perspectividad” – la capacidad de ocupar un punto de vista- son cuestión de grado, de contexto y de posición, antes que propiedades distintivas de tal o cual especie. (37)

Desde esta perspectiva es que podemos entender la personificación de la Hoja de Coca y de la comunidad indígena como ser vivo y en consecuencia, como personaje de cine. Se trata de una representación de la cosmopolítica de los pueblos quechua y aymara.¹⁰ Por ello resulta revolucionaria esta representación cinematográfica de los pueblos indígenas.

De esta forma, la Hoja de Coca aparece no solamente como oráculo y alimento ritual sino también como parte integrante de la comunidad y como personaje de cine, puesto que influye directamente en el desarrollo de las acciones narradas. Recordemos que en ambos filmes es ella quién desata los sucesos. En

10 “La etnografía de la América indígena está poblada de referencias a una teoría cosmopolítica que describe un universo habitado por distintos tipos de actuantes o de agentes subjetivos, humanos y no humanos –los dioses, los animales, los muertos, las plantas, los fenómenos meteorológicos, con mucha frecuencia también los objetos y artefactos- dotados todos de un mismo conjunto general de disposiciones perceptivas, apetitivas y cognitivas, o dicho de otro modo, de “almas” semejantes” (Viveiros de Castro 35).

Yawar Mallku,¹¹ como sagrada consejera de la comunidad es consultada en varias ocasiones a lo largo de la película dando pistas sobre la realidad que inquieta a la comunidad para finalmente develar la verdad a partir de la cual se desata la historia que Sanjinés nos presenta en pantalla. En la escena del ritual se nos presenta este primer plano de la Hoja de Coca cayendo de las manos del yatiri (ver figura 1), que muestra el movimiento de la Coca (00:59:03), sugiriendo su personalidad quien se prepara para comentar una información importante, cae en libertad de movimiento para comunicar su mensaje a la comunidad, que se muestra en la siguiente imagen (ver figura 2), otro primer plano de las hojas de Coca, que de acuerdo a su posición el yatiri interpreta la respuesta a lo consultado. En estas dos tomas podemos interpretar la intención de personificar a la hoja de Coca como un ser con perspectiva, incluso como personaje dentro de la película.

En *La nación clandestina* podemos inferir que también es la coca quien advierte sobre la traición de Sebastián a la comunidad, ya que en los primeros minutos del film vemos al tata Tankara ofrendando y pidiendo permiso para ver el futuro, y es él quien advierte a Basilia sobre Sebastián, aunque esta no le escuche, aquí es más sutil la puesta en escena ya que vemos un primer plano de Tata Tankara acercarse a la casa de Basilia pijchando coca,¹² para luego decirle: “ese Sebastián nos está trayendo pena y nos está robando y engañando”, cuando Basilia lo increpa Tankara le dice “yo sé de estas cosas, nunca me he equivocado” (01:20:55), acá podemos inferir que es la Hoja de Coca quien le permite saber las cosas ocultas ya que él es el

11 Es interesante el caso de la filmación de esta película en el pueblo de Kaata, ya que sólo fue posible su rodaje gracias a la consulta a las hojas de coca, demostrando la autoridad que ella tiene dentro de la comunidad ya que inicialmente la comunidad no quería al equipo de cineastas allí. Para leer la experiencia completa relatada por Jorge Sanjinés consultar: *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* pp. 26-31

12 Al acto de masticar coca se le llama pijchar.

yatiri de la comunidad. Ambos filmes resaltan la importancia de la Hoja de Coca como la sabia que protege y advierte de peligros a la comunidad.¹³

Es notable el tratamiento de la hoja de coca como personaje en las tramas de *Yawar Mallku* y *La Nación Clandestina*, puesto que atiende a las particularidades andinas donde todo tiene vida y donde convergen el mundo humano, la naturaleza y las fuerzas espirituales (o sobrenaturales), representando de esta forma las relaciones entre el “mundo” humano y no-humano. Así, la comunidad indígena se diferencia de otros personajes colectivos que están compuestos exclusivamente por personas humanas, aquí vemos representado el perspectivismo y “multinaturalismo” que afirma la variación como naturaleza (Viveiros de Castro 58), al cual Sanjinés se anticipa teóricamente al representarlo en el cine. A la Hoja de Coca, dijimos, se le muestra varias veces en primer plano, pero interpretamos estas tomas como una forma de afirmar su rol como personaje e integrante central de la comunidad, que de no ser mostrada así pasaría desapercibido su rol determinante en los sucesos narrados (a los ojos de un/a observador/a ajeno/a a la comunidad, obviamente). En general en las películas los primer planos son escasos y se presentan principalmente para enfatizar un estado psicológico de los personajes por ello resultan reveladores los primer planos de la Coca.

Para personificar a la comunidad indígena ha sido de singular importancia la toma en plano general que son las únicas capaces de mostrar al protagonista colectivo en toda su amplitud, el “que no puede someterse a la tiranía del primer plano porque físicamente no cabe en él ni tiene la libertad de acción que es la libertad de inventar” (Sanjinés, 64). En *La Nación*

¹³ A este respecto resulta interesante la observación de Juan y Pellegrino sobre el nexo entre la importancia de la hoja de coca y la criminalización de su cultivo por parte del estado boliviano con el apoyo de la DEA (EE.UU) (7), como parte del intento incansable de la colonialidad del poder por invalidar toda cosmovisión no occidental.



Fig.1, YawarMallku



Fig.2, YawarMallku



Fig.3.

Clandestina vemos este tipo de toma en varias ocasiones, por ejemplo, cuando Sebastián danza como tata danzante hacia el final de la película rodeado de músicos (ver figura 3) y la toma se aleja en un gran plano general sobre las montañas retratando a la comunidad en este rito (01:48:40),¹⁴ mismo tipo de toma que vemos posteriormente cuando la comunidad carga el cuerpo fallecido de Sebastián (01:58:44).

Proponer a la comunidad indígena como personaje tiene la intención política de hacer visible su existencia como un organismo vivo, como dijimos y, como agente activo en los movimientos de la Historia. Busca promover la cultura que da sustento a esta forma de organización. Retratándola con sus movimientos internos, sus conflictos y contradicciones. Y su lucha frente al estado y el imperialismo que por diferentes métodos busca el exterminio de la comunidad. Es la preservación de la comunidad indígena un tópico transversal a las dos películas.

La comunidad tiene sus propios ritmos, acciones y relaciones con otras similares. La importancia de los lazos con otras comunidades queda de manifiesto en ambas películas. En *Yawar Mallku* son las comunicaciones con las otras comunidades las que, parcialmente, permiten esclarecer las sospechas sobre los centros de maternidad. En *La nación clandestina* es muy grave el encubrimiento de Sebastián sobre el bloqueo organizado por campesinos y mineros, puesto que hace a la comunidad fallar en los lazos de fraternidad con estos y manilla la valía de la comunidad frente a sus pares. Los lazos de reciprocidad y la horizontalidad entre pares y entre comunidades contrasta fuertemente con la verticalidad y el autoritarismo del estado boliviano, que está representado como enemi-

¹⁴ El tata danzante parece ser una costumbre que ha desaparecido entre los aymaras pero que “representa una de las formas mágicas de obtener la dicha colectiva por medio del sacrificio individual, que, con el sello de su muerte, espanta de la comarca a todas las fuerzas destructoras, poniendo en fuga las pestes, el hambre, la guerra y la muerte. En este rito mágico se unen la muerte con la vida en un círculo sin solución de continuidad[...]” (Otero 201)

go, “como un aparato para reprimir al pueblo cuando este se rebela o protesta contra las injusticias” (Pardo 67).

NARRATIVA DIALÉCTICA Y TEMPORALIDAD AYMARA

Como dice Sanjinés: “El cine popular, cuyo protagonista fundamental será el pueblo, desarrollará las historias individuales cuando estas tengan el significado de lo colectivo [...] el héroe individual debe dar paso al héroe popular”(61). Para ello Grupo Ukamau propone una narrativa dialéctica que contrapone al personaje colectivo frente a personajes individuales y propone una forma estética de dar representación a la temporalidad aymara. De acuerdo a Aimaretti, a través del plano secuencia integral se “da forma/figura a la temporalidad aymara” (138). En ambas películas vemos contrapuesto al personaje colectivo frente a personajes individuales, pero sólo un co-protagonista individual quien en ambas películas termina por dar paso a este “héroe colectivo”.

Yawar Mallku presenta dos líneas narrativas a través de un gran montaje paralelo para manifestar lo ocurrido en el pueblo altiplánico de Kaata.¹⁵ En la primera línea narrativa vemos a la comunidad entremezclada con el personaje de Ignacio Mallku y Paulina (que son los rostros más visibles de la comunidad en la película). Él es líder de la comunidad y en general vemos sus acciones para descubrir la verdad que esconden los centros de maternidad. Sin embargo, Ignacio nunca se aparta de la comunidad, excepto cuando se va a morir a la ciudad. Al inicio es baleado de espalda por los gendarmes, su historia se relata a través de saltos temporales que representan la visión del tiempo de los indígenas, del cual se dice “estamos viviendo siempre el

15 El montaje paralelo yuxtapone interminablemente acciones que suceden en diferentes localizaciones (Bordwell 239)

pasado y el presente juntos”¹⁶ o como dice el proverbio *Qhip-nayruñtasissarnaqapxañani*: “El aquí y ahora de la historia, el espacio-tiempo en el que la sociedad “camina” por su senda, cargando el futuro en sus espaldas (qhipha) y mirando el pasado con los ojos (nayra)” (Rivera, *Sociología* 107). A través de esta estructura narrativa es que muestran la investigación y el descubrimiento del intento genocida de los cuerpos de progreso norteamericanos por medio de la esterilización forzada a mujeres de su comunidad y otras aledañas. En esta línea narrativa queda de manifiesto el personaje colectivo, puesto que es la comunidad entera la que se ve afectada y, que finalmente decide consultar con la consejera de la comunidad, la Hoja de Coca. Frente a toda la comunidad revela la verdad oculta sobre los centros de maternidad y la comunidad actúa en base a lo que devela y decide ajusticiar a los gringos (01:00:51). Toda acción y toda decisión se toman en conjunto. La narración de su historia a través de saltos temporales es una interpretación sociológica del tiempo histórico de la cosmovisión indígena, que se contrapone a la temporalidad histórica lineal de occidente que permite cuestionar la idea de progreso encarnada en la “historia oficial” (Rivera, *Sociología* 79).

La segunda línea narrativa se forma entorno a Sixto, hermano de Ignacio quien vive en la ciudad con el velo de la vergüenza en los ojos y la negación de su origen indígena. Pronto en el avance del filme se halla de frente con su hermano herido de muerte y la incómoda verdad sobre su origen llamando a la puerta, la que alegóricamente le dice “¡despierta!”, revelándole la situación de ignominia que vive su pueblo. Y así, lo acompañamos a lo largo del film en una accidentada búsqueda por ayuda para salvar la vida de su hermano, en una narrativa temporal lineal que simboliza muy bien la vida alienada que vive Sixto en la ciudad, donde se nos presenta su propia subje-

16 Palabras de Tata Tankara en la película *La Nación Clandestina*(00:08:24)

tividad cargada de colonialismo interno, representando lo *ch'ixi* de su existencia. Su personaje sigue lo que Bordwell llama la estructura de aprendizaje, en la cual el individuo típico pasa de la ignorancia al conocimiento y de la pasividad a la acción (236).

Esta misma estructura de aprendizaje la hallamos presente en *La nación clandestina*. Se presenta la historia a través de flashback resultando en una narración temporal, lograda de forma impecable gracias al plano secuencia integral, donde el “pasado vuelve en el presente”.¹⁷ El personaje de Sebastián se nos presenta como otro personaje cuya subjetividad está en función del colonialismo interno, que en este caso incluso resulta en una traición manifiesta a la comunidad, un individualista y el relato de cierta forma, va espejeando la vida individual frente a la vida comunal. Para finalmente disolverse en la colectividad cuando decide ser el tata danzante y se sacrifica por la comunidad danzando hasta morir, cediendo el espacio al protagonista colectivo. Esta es la única forma que encontró Sebastián para volver a su comunidad, puesto que debido a su traición (comentada más atrás) fue expulsado y condenado a morir apedreado si alguna vez decidía volver (01:36:15). Es pertinente hacer notar que durante la película se hace referencia explícita y constante al bien común como principio máximo de la comunidad y, a la lealtad y respeto por la comunidad. Por ejemplo hay una escena donde discuten si recibir o no ayuda de los gringos; respecto de las voces disidentes de esta idea Sebastián le comenta a Basilia que son tontos que no entienden, que él aceptaría la ayuda, ante lo cual su esposa responde que es la comunidad quien decide no él (01:16:32). En la escena anterior es interesante notar el cariz de colonialismo interno que toman las palabras de Sebastián, quien pone en duda la inteligencia de la comunidad por rechazar la ayuda gringa (a pesar de tener buenos motivos para desconfiar de ella). También fue la comunidad reunida quien decide el castigo de Sebastián

¹⁷ Palabras del Tata Tankara en *La nación clandestina* (00:08:24)

ante su traición de robar parte de la ayuda y de encubrir el llamado al bloqueo (01:22:43). Sebastián al igual que Sixto, al final de su aprendizaje se disuelve en la comunidad a través del conocimiento y la acción, que en escena se ve representado cuando posterior a morir danzando un gran plano general retrata a la comunidad cargando sus restos (ver figura 4), la cámara se acerca a las personas y enfoca rostros y, al final de la procesión fúnebre vemos, en un primer plano, al mismo Sebastián caminando detrás de sus restos vestido de poncho y sombrero como uno más de la comunidad (ver figura 5), ha vuelto a la comunidad, el ser individual a dado paso al ser colectivo.



Fig. 4



Fig. 5

MÚSICA Y DANZA: LA ALEGORÍA A TRAVÉS DEL SIKURI Y LA MORENADA

Eisenstein, siendo uno de los referentes cinematográficos de Grupo Ukamau, fundamenta de manera consistente en como el espectador(a) debe ser expuesto a estímulos de acción psicológica y sensorial a través de mecanismos de montaje con el fin de producirle un choque emotivo:

La atracción (en nuestro diagnóstico del teatro), es todo momento agresivo en él, es decir, todo elemento que despierta en el espectador aquellos sentidos o aquella psicología que influencia sus sensaciones, todo elemento que pueda ser comprobado y matemáticamente calculado para producir ciertos choques emotivos en un orden adecuado dentro del conjunto; único medio mediante el cual se puede hacer perceptible la conclusión ideológica final. (169)

En este contexto el montaje a través de la música indígena cobra un valor especial en el cine revolucionario, puesto que remite a la cultura indígena, constituyente de la identidad boliviana, y en gran parte de la zona andina, superando las fronteras bolivianas. Por ello es tan importante la inclusión de la música en el montaje cinematográfico, que viene a complementar la representación de nuestro personaje colectivo, con su propia historia y su propio arte. Al respecto Sanjinés sostiene: “La cultura popular es una materia siempre implicada en la lucha contra el imperialismo. Para sobrevivir, el imperialismo tiene que destruir las culturas populares que domina y oprime” (113). Y qué mejor elemento para combatir que uno de los grandes sobrevivientes de la cultura indígena sino la música.¹⁸

¹⁸ Principalmente el sikuri siendo una de las expresiones musicales más antiguas de Sudamérica, que siendo preincaica aún existe con sus dos características principales: uso dual y colectivo. Para más información revisar los trabajos de: Bueno, Oscar. *Trascendencia del Siku*. Puno: San Gabán, 2009. Y: Valencia, Américo. *El siku altiplánico. Estudio de los conjuntos orquestales de sikus bipolares del altiplano peruano*. La Habana: Casa de las Américas, 1989.

Gran parte de la narración de las películas va acompañada de música autóctona del altiplano como la melodía de la quena, mohoseñadas y *sikuri*. El *sikuri* es una expresión musical preincaica (Bolaños 24). Se caracteriza por el uso dual y colectivo del *siku* (o flauta de pan). La música ha sido y sigue siendo transmitida de forma oral a lo largo de toda la historia andina, y debido a su estrecha relación con la religión y creencias del mundo andino. Es considerada, desde el punto de vista mítico-religioso, como un elemento unificador entre el ser humano y la naturaleza, la música es el principal aliado en la preservación de las tradiciones de la cultura andina puesto que sirve como medio de continuidad del sistema andino, en la que se enlaza el pasado y el presente, a través de ritos y ceremonias (Mamani 221). Acorde a su carácter mítico-religioso el *sikuri* se expresa a través diferentes géneros musicales, cada cual con su propia intencionalidad y uso ritual, siendo sus expresiones más antiguas el *ayarachi* y el *chiriguano* (Valencia 132).

El *chiriguano* es un estilo que heredamos de la nación *chiriguana* habitante de la región selvática cercana al andes boliviano, pueblo fiero al que cronistas como Garcilaso de la Vega hace referencia y comenta cómo fracasó el inca Yupanqui al intentar conquistarlos. José Portugal (1952) presenta una historia en base a mitos recopilados por Gustavo Sánchez Tre-sierra y relata el imán subversivo del pueblo *chiriguano* sobre los pueblos aledaños y el grave peligro que representaba para el imperio inca la sublevación *chiriguana* en la región que posteriormente se llamará Huancané, en honor al curaca Huanca enviado del inca para establecer el imperio en la región. No logró someter al pueblo *chiriguano* pero lo hizo retroceder a su lugar de origen (ctd en Valencia 150). La música y danza de los *chiriguanos* es, según Valencia, la reminiscencia del carácter de sus ancestros que ha llegado hasta nuestros días. Utilizan el *siku* bipolar en forma dual y colectiva, pero se di-

ferencian del resto de los *sikuri s* “porque no utilizan ningún instrumento de percusión para acompañar la música de los *sikus*, característica muy importante y distintiva”. Los *sikus* son distribuidos en tres grupos orquestales: *tayka*, *ankutay chili*, que están afinados en octavas sucesivas. La danza es un trote a paso ligero sin mayor orden que cambia de dirección brusca e intermitentemente. Según Valencia es una danza “de carácter viril y aguerrida y un símbolo del profundo deseo de liberación de una cultura tantos siglos sometida” (151,157, 153).

Es la música propia de la sublevación y la guerra, razón por la cual resulta tan interesante el montaje que presenta Sanjinés en la escena del ritual de la coca en *Yawar Mallku*.

En ella está la comunidad reunida en torno al fuego durante una noche, y se disponen a preguntar a la sagrada Hoja de Coca porqué las mujeres no conciben (ver figura 6):



Fig. 6



Fig. 7

-“Madre coca, dinos la verdad, tú no nos engañarás”- le dice el yatiri a las hojas.

En ese momento comienza a oírse de fondo un chiriguano. Luego el anciano interpreta la respuesta de la sagrada coca y dice: “los gringos están sembrando la muerte en el vientre de nuestras mujeres” (00:58:39). (Ver figura 7).

En esta escena podemos reconocer dos clases de montaje: un montaje vertical, ya que la música no es diegética con la escena que observamos, no hay músicos tocando durante el ritual; y, además, un montaje intelectual porque constituye una alegoría de la rebelión, ya que oímos la música guerrera cuando se revela la horrible verdad que esconden los cuerpos de progreso. Sugerente respecto de las acciones a tomar frente a tal abuso, una alegoría donde nuevamente viene el irreverente pueblo chiriguano trayendo un mensaje “recordándoles la necesidad de rebelarse contra la ignominia y la opresión, y la vigencia siempre presente de la lucha por la libertad” (Valencia 153).

En la línea narrativa que va por parte de Sixto, y llegando al final de su recorrido de aprendizaje, de retorno al origen, a la memoria y a la identidad, Sanjinés nos presenta otro montaje vertical e intelectual. Esta vez a través de otro estilo de sikuri: el *kantu*.

El *kantu* es un género musical emblemático de la región kallawayas (actual región montañosa Bautista Saavedra, que comprende a la comunidad de Kaata). Los médicos kallawayas han conservado una detallada clasificación antigua de plantas y animales que se ha mantenido a través de la tradición oral a sus descendientes. Es un pueblo de médicos viajeros y agricultores que tuvieron gran prestigio en el imperio incaico y tienen en la actualidad, ya que su tradición medicinal y cosmovisión fue proclamada “Obra maestra del patrimonio oral e intangible de la humanidad” por la UNESCO (2003). Esta cultura da vida al *kantu*, música de la cual se cree que tiene una función curativa. Algunos la asocian a la musicoterapia. Sin embargo, el trabajo de Hachmeyer difiere de esta postura y la considera engañosa, puesto que la música colectiva no era parte integral del trabajo del médico herbolario itinerante. Pero su investigación etnomusical reconoce su función curativa, de la cual dice que el *kantu* es un paliativo de la melancolía y la depresión, ya que “quita la pena y alegra el corazón”. También reconoce su rol curativo al ser una práctica relacional de “co-participación a través de las cuales los humanos aprenden a relacionarse, no solamente con otros humanos, sino con otros seres vivos” (13), por lo tanto es fundamental para el equilibrio social de la comunidad y la continuidad de su funcionamiento como un conjunto de humanos y no humanos cercanamente relacionados. Como sea, podemos decir que el *kantu* es la música de la curación o sanación. Que se caracteriza por la textura densa de seis voces y su armonía de cuartas, quintas y octavas paralelas de sus sikus (o zamponas), los sopladores tocan simultánea-

mente el bombo, y hay un percusionista que no sopla, que es quien toca el ch'inisku (una especie de triángulo metálico). Y es esta la música que nos presenta Sanjinés a través de un montaje intelectual para finalizar *YawarMallku*.



Fig. 8



Fig. 9

La escena se muestra en un montaje vertical,¹⁹ que inicialmente presenta la fotografía de las montañas (ver figura 8) mientras de fondo se oye la llamada de los bombos a iniciar la melodía del kantu, donde parece insinuarse que este es un llamado de la naturaleza. Con el inicio de la melodía se muestra en un gran plano general a Sixto y a Paulina avanzando a paso ligero por el altiplano boliviano vestidos con sus atavíos autóctonos. Este montaje que se completa con el primer plano que se hace de Sixto, quien al comienzo del filme renegaba su origen indígena y ahora lo vemos vestido con vestuario propio a su cultura y mirada determinada hacia al frente, hacia la audiencia; mientras esto ocurre seguimos oyendo elkantu, música de la sanación. Y, en un cambio brusco de imagen de pronto se nos presenta un primer plano de manos alzadas con armas (01:05:17) (ver figura 9), que se puede interpretar como la determinación y prisa de Sixto por reunirse con la comunidad y alzarse en armas. Esta serie de cuatro escenas aunadas bajo la melodía del kantu constituyen una alegoría un montaje intelectual que sugiere que el camino hacia la sanación/liberación es la recuperación de la identidad y la rebelión contra la violencia colonial e imperialista que no ha cesado de atentar contra la dignidad humana.

En *La nación clandestina* Aimaretti reconoce un encuadre alegórico relacionado con la danza morenada:

Sebastián 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 fraternidad de «morenos» en La Paz, le

¹⁹ Montaje que combina imagen y sonido, pero el sonido no es diegético con la escena que vemos en pantalla.

confiesa a un compadre que se ha cambiado voluntariamente el apellido: pasa de ser Mamani a Maisman. (142)

Resulta curiosa esta puesta en escena (ver figura 10) no sólo por “la tensión semántica entre el exceso visual y fastuosidad de la comparsa, y la condición socio-económica de sus practicantes pertenecientes a sectores populares. La morenada implica un importante gasto económico, físico y estético; es signo de opulencia” (142). Sino también, porque la danza de la morenada desde la década del 70’ en adelante comienza a ser de interés para las clases altas bolivianas y población europeizada y, son estas quienes generalmente la bailan en la actualidad en los carnavales bolivianos (Sigl y Mendoza 53). Creo que en esta puesta en escena (00:30:33) podemos leer este conjunto de contradicciones que es el colonialismo interno donde Sebastián va negociando su identidad; la confesión y su posición en la morenada hacen énfasis en este punto, que visibiliza lo *ch’ixi* de la cultura mestiza boliviana y particularmente de esta danza: es una danza de origen indígena que ironiza sobre la esclavitud



Fig. 10

de los negros y les viste como reyes, es una danza de poder y opulencia que es asimilada y actualmente practicada principalmente por las elites bolivianas descendientes de europeos.

El lenguaje simbólico que propone Sanjinés a través del montaje con música y danza de origen indígena es fecundo para representar lo *ch'ixi* de la realidad boliviana, traducándose en cómo el cruce cultural va complejizando el panorama y en cómo las expresiones musicales se van resignificando, apropiando y reapropiando, haciendo dinámico el terreno cultural.

CAPÍTULO 3.
LA COLONIALIDAD DEL GÉNERO:
LA MUJER Y LA PACHAMAMA

“Asignar a este gran ser la posición de “diosa de la fertilidad” es extremadamente degradante: trivializa las tribus y el poder de la mujer” (Allen 14).

“... en el Nuevo Mundo, la caza de brujas constituyó una estrategia deliberada, utilizada por las autoridades con el objetivo de infundir terror, destruir la resistencia colectiva, silenciar a comunidades enteras y enfrentar a sus miembros entre sí. También fue una estrategia de cercamiento que, según el contexto, podía consistir en cercamientos de tierra, de cuerpos o relaciones sociales (...) la caza de brujas fue, sobre todo un medio de deshumanización y, como tal, la forma paradigmática de represión que servía para justificar la esclavitud y el genocidio” (Federicci 289).

En las películas *Yawar Mallku* y *La nación clandestina* hay escenas que retratan la contradicción entre el culto a la deidad femenina Pachamama y la violencia hacia la mujer, representando lo *ch'ixi* de la cultura indígena-campesina. Pachamama es una divinidad andina de culto antiguo, anterior al primer reino incaico (Girault 19) y que hasta la actualidad se mantiene; es un espíritu femenino que está en todos lados y a quien se le dedica siempre homenaje compartiéndole comidas y bebidas antes de consumirla: “como en todas partes en el altiplano, el respeto por la Pachamama es siempre extremadamente vivaz. Los indios nunca olvidan, antes de tomar una porción de coca,

un vaso de chicha o de aguardiente, derramar con recogimiento un poco sobre el suelo, en homenaje a la Pachamama” (14). Siendo la diosa tutelar en casi toda la zona andina,²⁰ resulta curioso que no sea ella objeto de representación antropomorfa ni de otro tipo, pero la mayoría de las veces es considerada o imaginada como mujer. Por ello es interesante la inclusión de su culto en las escenas con violencia hacia la mujer; en ambas películas vemos que el hecho de la violencia está referido o asociado a un pago a la tierra. Nuestra lectura de estas puestas en escena representa, como mencionamos al comienzo, la contradicción que se genera entre el culto hacia lo femenino y el lugar de subyugación y violencia a la que son sometidas las mujeres indígenas por parte de sus pares masculinos. En este capítulo, analizaremos estas escenas de ambas películas, para luego hacer un resumen genealógico sobre el culto a la Pachamama y la situación histórico-social de la mujer indígena, bajo la perspectiva del colonialismo interno y también, la colonialidad del género que propone María Lugones.

En *YawarMallku*, introduciéndonos en la trama, encontramos a Ignacio borracho lamentándose por la muerte de sus hijos e increpando a Paulina por no concebir y por haberse atendido en el centro de maternidad de los gringos. La escena termina con Ignacio levantando la mano (ver figura 11), presentando un montaje de continuidad (00:01:23),²¹ ya que en la escena siguiente aparece Paulina con un ojo morado (ver figura 12) e Ignacio disculpándose por golpearla (00:04:04). Luego parten a ofrendar al cerro. Donde llevan sus peticiones a la Pachamama y los *achachilas* a través de miniaturas (ver figura 13), guaguas, ganado y dulces como ofrenda a la tierra (00:05:47).

20 La mayoría de las y los autores consultados coinciden en que respecto de este culto es muy difícil diferenciar entre la cultura aymara, quechua y otros pueblos andinos, que tienen una cosmovisión muy similar, por lo que este análisis adquiere una perspectiva panandina.

21 Montaje que consiste en completar una escena con información en otra escena inmediatamente posterior.



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13

Acá Sanjinés visibiliza una contradicción producto del colonialismo interno y la colonialidad del poder. En la cosmovisión indígena la tierra es la figura femenina que provee de todo lo que se necesita, y la lucha por la tierra y toda la tradición relacionada a ella ha sido constante desde el inicio de la relación colonial y, aún sigue vigente. Sin embargo, siendo la figura femenina sagrada, igual se violenta a la mujer por ser víctima de la violencia imperialista, en este caso el intento de genocidio a través de la esterilización forzada. Imagino que esta escena representa siglos de historia, donde las mujeres indígenas han sido víctimas de violencia sexual (la violencia obstétrica también es violencia sexual), desatando indirectamente la frustración, la humillación y la vergüenza en sus pares masculinos, que terminan por proyectar esas emociones contra las mujeres y haciendo de estas doblemente víctimas. Violentadas por el sistema colonial / neo-colonial, y por los hombres de su comunidad, en este caso Paulina es agredida por su esposo por ser violentada por el sistema imperialista genocida.

En *La nación clandestina* también vemos una escena de violencia cuando Sebastián acosa a Basilia, le impide el paso cuando ella va camino a ofrendar a los dioses y a Pachamama porque “nada malo le ha sucedido este año”, en la imagen a la derecha (ver figura 14), Basilia le muestra su ofrenda a Sebastián. Él insiste en acompañarla y tironearla, forcejea con ella, la acorrala y se quita la chaqueta (ver figura 15); la cámara se aleja en un plano general mientras ambos luchan, sube hacia las montañas. Insinúa una violación (01:06:20). Basilia lo advierte cuando le dice que él en la ciudad está acostumbrado a tironear a las mujeres. En esta escena se remite, al igual que en *Yawar Mallku*, a Pachamama; también hay una ofrenda a ella relacionada de alguna forma a la escena de violencia de género, visibilizando esta contradicción que no ha dejado de reproducirse, como también la normalización de este tipo de

violencia (ya que posteriormente Sebastián y Basilia se casan). Esta contradicción entre importantes deidades femeninas (la madre tierra y la madre coca) y la violencia hacia las mujeres es una característica *ch'ixi* que introduce probablemente el sistema colonial y, la colonialidad del poder y de género.²²

Previo al proceso colonial, las mujeres gozaban de cierta igualdad respecto de sus pares masculinos. Rostworowski señala que la organización interna de los ayllus incaicos estaba formada por *panacas*, o sea grupos de parentescos matrilineales y exógamos, donde el *ayllu* materno tenía un papel principal, así como también señala que las mujeres podían gobernar directamente e incluso tenían a su cargo el culto a huacas femeninas como el de *Mama Quilla* (16, 78). Respecto de esto Federicci comenta: “Antes de la conquista, las mujeres americanas tenían sus propias organizaciones, sus esferas de actividad reconocidas socialmente y, si bien no eran iguales a los hombres se las consideraba complementarias a ellos en cuanto a su contribución a la familia y la sociedad”. Sin embargo, todo cambió con la llegada de los españoles que trajeron consigo su bagaje de creencias misóginas y reestructuraron el poder político en “favor” de los hombres (304-5).

Podemos comprobar esta posición más igualitaria de las mujeres en épocas precolombinas, e incluso ginecrática, al considerar las deidades femeninas y las parejas divinas que, generalmente se trata de madres e hijo (as) o hermana/hermano. Como señala María Rostworowski: “Parece como si en un momento dado del tiempo mítico en los Andes la influencia femenina tuvo tal predominio que opacó al elemento masculino y este último no llegó a ejercer un papel importante, fuera de ser un violador o lejano progenitor” (77).

²² Existen otras deidades femeninas como *Mama Cocha* o *Mama quta* (mar), *Mama Quilla* (luna), *Paqarina* (lago, fuente, cueva o montaña donde se origina la humanidad, hace alusión al lugar de origen o nacimiento de los *ayllus*), entre otras diosas menores.



Fig. 14



Fig. 15

En este sentido es que cobra central importancia la pervivencia de la deidad Pachamama, que siendo un culto previo al primer reino incaico se mantiene vigente hasta el día de hoy, demostrando la fuerza e importancia de este culto que era común a la mayoría de las naciones y tribus andinas antes de su unificación en una sola dinastía. Y que a pesar de los esfuerzos españoles por extirpar las estructuras sociales, económicas y religiosas del imperio incaico (a tal punto que la religión “oficial” desapareció), los cultos populares han sobrevivido hasta nuestros días (Girault 1). Nos interesa especialmente el culto a la Pachamama dada su vigencia y centralidad en las creencias andinas y, las amplias referencias a ella en las películas que nos convocan.

Pachamama a pesar de ser una deidad importante en toda la zona andina carece de un perfil iconográfico unívoco, pocas veces es representada antropomórficamente o de cualquier otra forma, sin embargo siempre es imaginada o vinculada con frecuencia a una imagen de mujer (Girault 6), especialmente campesina. Al respecto Fernández sostiene: “para considerar la importancia de la pachamama dentro de la concepción religiosa aymara es bueno tener presente el carácter insustituible de la madre dentro de la sociedad campesina que ha “maternizado” igualmente a la tierra” (153). Otero respecto de esto dice:

En la mitología aymara el hombre fue hecho de barro, pero la mujer surge del connubio de la tierra y el sol, astro que le da su luz, su calor, su fuego, la fuerza de su vida. Por esto la Pachamama, que tiene el concepto genésico femenino, es uno de los arquetipos más importantes de la vida social aymara. En esta forma la mujer queda unida consubstancialmente con el paisaje maternal, imagen y fuente emotiva del espíritu y la nación”. (85)

Por lo tanto, la mujer es considerada el eje de la familia aymara es la madre que lleva sobre sí la responsabilidad de

mantenerla, es la creadora unida a la tierra (85). Es conflictiva esta asociación de la mujer con la Pachamama puesto que naturaliza las ocupaciones domésticas a la exclusiva responsabilidad femenina, exacerbando este aspecto de la diosa al género femenino, pero que como veremos reduce los inconmensurables poderes de esta deidad. Imagino que esta simplificación proviene en parte del sincretismo que se da con la religión católica. Existió el intento de asimilar su culto a la virgen María y otras vírgenes al de Pachamama, y a pesar que entre los diferentes estudiosos no hay acuerdo respecto de si existe sincretismo o no entre el culto mariano y el culto a Pachamama (Girault 12-16), me arriesgo a decir que es posible que así sea, considerando la simplificación que a veces se hace de la diosa andina, donde se veneran sus dones maternales pero se olvida la multiplicidad de su carácter y sus dones. Es posible que en la religión andina se asimilara un montón de vírgenes a la figura de la Pachamama dada la multiplicidad de esta última, y que se reconocieran estas vírgenes como diferentes encarnaciones de la primera.

Sabemos que Pachamama, y en general las deidades femeninas, están estrechamente vinculadas con el mantenimiento del género humano que sólo subsiste gracias a la fecundidad de la tierra y el mar (Rostworowski 15), unidas a la obtención de alimentos, o sea a la agricultura y la pesca, el elemento femenino en las creencias andinas representa a la madre fecunda y ubérrima (76). Respecto de Pachamama, Girault sostiene que sus poderes son inconmensurables ya que está asociada al trabajo, a la producción agrícola, a la reproducción de los animales domésticos, es “patrona” de la procreación humana y del bienestar de la gente. Es superior a los espíritus de los antepasados pero no tiene soberanía sobre ellos (6-7). Por su parte, Montes sostiene que es la diosa femenina de la tierra y la fertilidad, también de la agricultura comunal, que es el fun-

damento de toda la civilización y el estado andino, además de ser mediadora entre los niveles *alaxpacha* y *manqhapacha* (92), que explicaremos más adelante.

Concordando con los investigadores anteriores, Fernández sostiene que Pachamama es una “divinidad andina de carácter universal que destaca por su perfil femenino, maternal, vinculada de forma estrecha con la producción agrícola y, en este sentido, responsable de la manutención del campesino”, así como al dominio de técnicas textiles y alfareras. Y que, forma cierta unidad con otros espíritus relacionados con la fertilidad (154-155) (ver figura 16). Por ello es destinataria de múltiples ofrendas y sacrificios que se dedican a ella para ganar su favor, ya que afecta de manera integral la vida humana.

Respecto de su residencia, en general los investigadores sostienen que vive en todas partes, al interior de la tierra, en las altas cumbres montañosas, cerca de ríos y lagos, las versiones difieren, pero en general se dice que vive en todas partes, especialmente donde hay tierra fértil. Ello se entiende si buscamos el origen de su denominación.



Fig. 16

Louis Girault sostiene que Pachamama es inapropiadamente traducida como madre tierra, y aunque para los aymaras y los quechuas el nombre indígena de “Pachamama” ha tomado el sentido de madre tierra, etimológicamente y semánticamente esta traducción es equivocada. Según el autor la traducción correcta en aymara de Pachamama sería “madre del tiempo” y en quechua “madre del mundo o del universo” (7). De acuerdo a Silvia Rivera *pacha* es un concepto dual que hace referencia al espacio-tiempo (*Sociología*331). Montes coincide y sostiene que *Pacha* es tiempo, espacio y totalidad, es “la totalidad e integridad de una cosa y la probabilidad de que algo ocurra” (41) por lo que creo que Pachamama sería algo así como “madre del espacio-tiempo”. Por su parte, Gerardo Fernández sostiene que Pachamama es “esta tierra” y asimismo “este mundo”, con capacidad suficiente como para representar al propio *aka pacha* (154).

El autor señala asimismo que Pachamama posee un marcado cariz demoniaco. Se la considera consorte de Pachatata (diablo) y de los cerros. Posee un carácter ambiguo y resulta especialmente dañina con los que se olvidan de convidarla en los momentos del año en que “hambrea”. La tierra está viva y exige su comida con vehemencia. Por ello resulta importante ofrecer “mesas” con alimentos para ella (ver figura 17). Fernández sostiene:

La ambigüedad característica de la Pachamama es parte de su valor privilegiado, capaz de hacer interactuar en su seno a las fuerzas aparentemente contrarias de los dos niveles enfrentados (*alax pacha- manqha pacha*) para propiciar una integración y asimilación nuevas que va a repercutir en el carácter igualmente “ambiguo” de la mayoría de los distintos seres tutelares aymaras. (156)



Fig. 17 YawarMallku

Así pues la propia Pachamama expresa metafóricamente la configuración del *aka pacha* que constituye el escenario pertinente para el encuentro entre *alaxpacha* y *manqapacha* (ver figura 18) establecido según las reglas complementarias del *tinkuo taypien* el que prima la más estricta reciprocidad²³. De la exitosa satisfacción del apetito de los seres tutelares depende la propia subsistencia de la comunidad, el campesino sabe el apetito que padecen y se ocupa de su manutención a través de un sistema complejo de ofrendas (180).

Respecto del carácter de *akapacha* Montes comenta:

El nivel intermedio entre el *alaxpacha* y el *manqapacha* es el *akapacha*, el lugar donde las fuerzas contrapuestas de arriba y abajo se encuentran y libran sus batallas o se complementan en síntesis generadora. Allí, la mujer-madre recibe las acciones del dios creador y del genio maligno y en su seno conjunciona a estos principios opuestos para dar origen a la humanidad y a la civilización. (94)

Parece ser que Pachamama, siendo expresión metafórica de *akapacha*, es mediadora entre los dos mundos, participa de ambos y recibe influencia de ambos.

23 *Tinku*: combate, encuentro amoroso. Concepto que implica una complementación y reciprocidad estricta entre los oponentes (Kessel 355, ctd en Fernández 180)



Fig. 18, cuadro explicativo de la interacción entre los espacio-tiempo andinos que componen e influncian a akapacha, el cual por su parte da origen a khāpacha. Elaboración propia, síntesis de los datos presentados por Rivera Cusicanqui (Ch'ixinakax utxiwa)



Fig. 19 *La nación clandestina*

La investigación de Rostworowski también asocia a Pachamama con un dios oscuro, se dice que es esposa de Pachacamac, dios de las tinieblas (de la oscuridad), y madre del sol y la luna, que fue asesinada por otro dios y se convirtió en un cerro nevado femenino (76) (ver figura 19). Comenta también la autora que la dualidad de los dioses masculinos deja de ser cuando interviene el elemento femenino y se convierte entonces en una tripartición, como ocurre con los dioses Pachacamac (noche)- Vichma (día)- Pachamama, la mujer-tierra es alternativamente fecundada por los rayos del sol y abandonada durante su ausencia nocturna (78).

Los relatos recogidos por Girault también enfatizan en la ambivalencia de la diosa e incluso se dice de ella que es la diosa del bien y del mal, que cuando desea proteger se muestra pródiga, cariñosa, como una verdadera madre, pero cuando se enfada es terrible, cruel y vengativa, tiene un carácter ambivalente pero nunca de perversidad (19).

Esta síntesis respecto del significado del culto a Pachamama nos indica el rol fundamental que tiene lo femenino en la cultura andina, donde parece ser que en algún momento fue reemplazada su centralidad por dioses masculinos, no ha dejado de ser venerada hasta nuestros días, indicando la importancia de su culto. Sin embargo, la transformación política y religiosa que impuso el proceso de colonización nunca pudo erradicar su culto, pero sí pudo degradar la posición de las mujeres a nivel social, político y económico. El capitalismo eurocentrado global introdujo diferencias de género donde, anteriormente no existían (Lugones 86), o donde no eran tan grotescas diría yo. Al respecto, Julieta Paredes va más allá y sostiene que tenemos que reconocer que las relaciones injustas entre hombres y mujeres en Bolivia también se dieron antes de la colonia y que no solamente son una herencia colonial, sino que hubo un entronque patriarcal entre el patriarcado precolonial y el occidental (71).

El proceso de acumulación primitiva requirió la transformación del cuerpo en una máquina del trabajo y el sometimiento de las mujeres para la reproducción de la fuerza de trabajo, ello requirió la destrucción del poder de las mujeres que se logró por medio del exterminio de las “brujas” (Federici 90). En América las mujeres presentaron resistencia férrea contra el sistema colonial y lideraron movimientos como *Taki Ongoy* contra el colaboracionismo con Europa y en favor de las *huacas* locales para poner fin a la colonización. Ya en el siglo XVII la destrucción de los ídolos fue acompañada de una cacería de brujas, convirtiendo a las mujeres en su principal objetivo, ya que fueron ellas quienes más tenazmente defendieron el antiguo modo de existencia y se opusieron a la nueva estructura de poder, probablemente debido a que eran también las más afectadas (301-04).

El sistema de colonización, de acuerdo a Oyewumi, requirió de dos procesos para imponerse, por un lado la imposición de la “raza” que implicó la inferioridad de los pueblos indígenas y la superioridad europea y; la introducción del sistema de género, que supuso la inferioridad de las mujeres (ctd en Lugones 88). De acuerdo a María Lugones “estos cambios se introdujeron a través de procesos heterogéneos, discontinuos, lentos, totalmente permeados por la colonialidad del poder, que violentamente inferiorizaron a las mujeres colonizadas” (92). Esto a través de diferentes mecanismos, uno de ellos fue la expulsión de las tierras y prohibición de su sistema ritual, que convirtió a las comunidades indígenas en dependientes de las instituciones blancas para su supervivencia, lo que implicó el abandono de su organización anterior y el establecimiento de la dominación masculina patriarcal. El colonialismo encontró colaboración entre los hombres indígenas, “el colonizador blanco construyó una fuerza interna en las tribus cooptando a los hombres a ocupar roles patriarcales” (89-90). Así, es jus-

tamente una de las formas en donde se conforma el complejo entramado que es el colonialismo interno.

Las mujeres indígenas no solamente sufrieron los abusos del sistema colonial y la colonialidad del poder que implicó la pérdida de su lugar y poder dentro de la sociedad, su obligación al trabajo forzado y la violación por parte del hombre blanco. También sufrió por obra de sus pares masculinos, que como comenta Federici, a fin de mantener su poder comenzaron a asumir la propiedad de las tierras comunales y a expropiar a las integrantes femeninas del uso de las tierras y de sus derechos sobre el agua. O sus propios parientes varones las entregaban a los sacerdotes o encomenderos a cambio de alguna recompensa económica o un cargo público. Muchas mujeres se suicidaron a causa del maltrato que les infligían sus parientes masculinos. Sin embargo otras organizaron sus comunidades y se convirtieron en sacerdotisas, líderes y guardianas de las *huacas* (305-06).

La colonialidad del poder, y del género provocó en la realidad boliviana una cultura *ch'ixi*, que por un lado adora deidades femeninas, pero por otro somete e incluso maltrata físicamente a las mujeres de su comunidad. Creo que esta característica contradictoria heredada, tal vez en parte, del sistema colonial y continuada por la colonialidad y el colonialismo interno, es precisamente la que veo representada en las dos escenas que partí comentando al inicio de este capítulo. Creo que Sanjinés y Grupo Ukamau en estas dos películas reproducen la violencia de género de forma reflexiva, que precisamente mediante una puesta en escena muy delicada y sutil contraponen estas dos realidades, dos caras de una misma moneda que conviven como una característica *ch'ixi* de la realidad que retratan. Existe la violencia hacia Paulina de parte de su esposo Ignacio, a causa de la violencia imperialista que le es infringida a ella (ya que su esterilización es parte de un

intento genocida dirigido por el gobierno de los EE.UU). En su sensibilidad Ignacio es ofendido y frustrado y se desquita con Paulina. Le pide disculpas por este agravio y juntas van a ofrendar a Pachamama para pedir por sus hijos, su fe nunca se aparta de Pachamama y, ante la violencia imperial aún confía en los dones y bondades de la deidad femenina, pero de cierta forma culpa a la mujer por ser violentada. En *La nación clandestina* Basilia es violada cuando va camino a ofrendar a Pachamama. Vemos pues, que en ambas escenas hay al menos tres factores que se intersectan en la puesta en escena: la violencia hacia una mujer indígena, el culto a Pachamama y un hombre y una mujer afectades por la violencia imperialista y el colonialismo interno, representando a través del cine esta característica *ch'ixi* que provocó el choque cultural entre lo andino y lo occidental.

Ahora bien, es posible que representar esto no fue la intención del autor, quien en una conversación que tuvimos, manifestó que él buscaba representar la realidad de su época lo más fielmente posible y que esta violencia era parte de aquella realidad que buscaba representar. Sin embargo me tomo la libertad de lectura e interpretación en este caso puesto que personalmente, ver estas escenas y todos aquellos elementos conjugados en ellas, me hizo sentir y reflexionar respecto de este tema desde mi temporalidad en que cada vez se hace más urgente el reflexionar sobre la colonialidad y la violencia de género.²⁴ Tema vigente y urgente en Latinoamérica, donde hay demasiadas muertes por la violencia patriarcal y en muchos casos una indiferencia tremenda de nuestros pares masculinos hacia la violencia de género, que incluye no solamente la violencia física, sino también simbólica que se refleja en peores condiciones laborales, explotación laboral y doméstica, e incluso en

24 Más de 50 años respecto de *YawarMallku* y más de 30 años respecto de *La nación clandestina* de distancia temporal entre el estreno de las películas y mi análisis de ellas.

algunos casos menos derechos respecto de los varones.²⁵ Esta degradación de la mujer ha venido reproduciéndose a través de siglos y es por ello que es un tema del cual como sociedad hay que hacerse cargo y avanzar de forma crítica en el estudio de ella, reconociendo el colonialismo interno que ha participado en forma activa en cada una de nosotras. Finalmente deseo comentar que en el trabajo de Sanjinés hay una representación reflexiva de esta violencia y creo ello por la asociación de elementos que observé y comenté a lo largo de este capítulo, pero también porque la violencia nunca es explícita ni hay un derroche de ella como para “divertir” o impactar a la audiencia con ella (como si la hay en otras obras de otros directores del “nuevo cine latinoamericano”), se trata más bien de una visibilización de aquella, de una insinuación que muestra un problema de la comunidad.

CONCLUSIONES Y PROYECCIONES

En *Yawar Mallku* y *La nación clandestina* encontramos representado lo *ch'ixi* de la realidad boliviana, esa mezcla cultural heterogénea, abigarrada que compone al país hermano, donde conviven al menos dos fuerzas opuestas que interactúan constantemente y conforman el espacio-tiempo que habitamos. Las películas han sido productivas en representar las complejidades que se han generado a lo largo de este encuentro entre lo andino y lo occidental y, en cómo se van reproduciendo las contradicciones que dicho encuentro provoca. En el primer capítulo comentábamos el trasfondo político de representar a la comunidad indígena como personaje de cine que busca visibilizar esta forma de organización que ha tratado de ser

25 Para profundizar sobre esto en el caso boliviano revisar: Rivera, Silvia. “La noción de ‘derecho’ o las paradojas de la modernidad postcolonial: indígenas y mujeres en Bolivia”. *Revista Aportes Andinos*, No. 11. Aportes sobre diversidad, diferencia e identidad, 2004, pp. 1-15.

invisibilizada desde la conformación del estado-nación, que a nivel discursivo ha tratado de imponer una nación mestiza y relegar a la comunidad indígena al pasado remoto y primitivo, internalizando el colonialismo. Sin embargo, el representar a la comunidad indígena como un organismo viviente en el cine implica desmontar el mito de la nación boliviana y mostrar la pluralidad nacional de ésta,²⁶ lo que en la lucha política boliviana de entonces fue significativo. Asimismo el interés de representar a la comunidad indígena como personaje de cine es por ser ella misma un ejemplo de revolución. La segunda mitad del siglo xx en Latinoamérica estuvo marcada por el afán revolucionario y muchas veces se tomaron referentes europeos para ello. Sin embargo Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau hacen visible en el cine una fórmula revolucionaria de Bien Común que ha perdurado por siglos haciendo frente al colonialismo y ha mantenido un “comunismo” mucho antes que los europeos siquiera lo pensaran como forma de organización social. Advirtiendo también, con ello, el peligro para la autonomía de nuestros países el adoptar con tanto entusiasmo fórmulas europeas a la diversidad de realidades presentes en Latinoamérica.

Por ello, plantear el tema del colonialismo interno y la figura del mestizo como una categoría de poder era absolutamente necesario en un cine revolucionario, puesto que ello ha sido el principal problema para la liberación de los pueblos latinoamericanos. La figura del “mestizo” incluye “lo nuevo y lo viejo” en un “otro” armónico que conjuga lo europeo y lo indígena, pero que en realidad se identifica culturalmente con lo occidental, porque, como sostiene Quijano, el instrumento principal de todo poderes su seducción y, la cultura occidental resulta seductora porque implica cierto acceso al poder (o la posibilidad de ese acceso). Y es de allí que, gracias al colonialismo interno,

26 Que no será hasta el 2009 en que se reconoce formalmente la plurinacionalidad boliviana.

tan profundo ha penetrado el imperialismo y la colonialidad del poder en nuestros países y nuestras conciencias.

Por otro lado, la personificación de la comunidad indígena avanza en la tarea de romper, con sus limitaciones claro está, con el pensamiento racional de occidente, y la relación sujeto-objeto, donde el “sujeto” observa y define al “objeto”, negando la totalidad social. La forma en que se plantea la labor creativa Grupo Ukamau, en relación colaborativa con su “sujeto de cine” (el pueblo o la comunidad indígena), quienes participaron activamente en la realización de los filmes, trata de superar la verticalidad del complejo cultural racionalidad-modernidad que se establece como un paradigma universal del conocimiento, donde el conocimiento es pensado del mismo modo que la propiedad, como una relación entre un individuo y algo; sin embargo la propiedad y el conocimiento es una relación entre gentes a propósito de algo (Quijano 442). Y por ello planteamos que el trabajo de Grupo Ukamau es un arte descolonizador porque da pasos hacia la liberación del conocimiento y del arte, al co-crear y mantener relaciones de influencia recíproca con las comunidades campesinas y obreras.

Las obras del Grupo Ukamau son una expresión *ch'ixi* de la realidad boliviana puesto que en su labor misma está implícita esta naturaleza, es un cine (expresión artística hegemónica) que es resignificado y puesto al servicio de la concientización frente al imperialismo y la necesidad de revolución. Es un cine que intenta aproximarse a la cultura indígena, pero al menos inicialmente dirigida y trabajada desde afuera, es decir, son mestizajes que intentan representar a “otro” que es la comunidad indígena-campesina. Lo que pone sobre la mesa la dificultad de la representación. Sin embargo, Grupo Ukamau da grandes pasos en este sentido a lo largo de su carrera cinematográfica puesto que inician nuevas formas de trabajar y hacer cine con las comunidades y logran proponer una estética

y narrativa propias que se ajustan a la realidad heterogénea y abigarrada del país.

El adelanto teórico que propone la obra de Jorge Sanjinés al personificar a la Hoja de Coca, da espacio al *perspectivismo* y *multinaturalismo* andino, donde en el espacio-tiempo influyen no solamente elementos humanos sino también elementos no-humanos que tienen “perspectividad” y “personalidad” e influyen de forma manifiesta en las historias narradas, es otro aporte en la labor de descolonializar el conocimiento. Ello porque representa la cosmovisión andina sin caer en la ficción de un realismo mágico, sino que es la representación del realismo andino en toda su complejidad que escapa muchas veces al entendimiento occidental. La personificación de la Hoja de Coca también representa de forma dialéctica estas dos realidades que conviven de forma contenciosa, conformando esta característica *ch'ixi* de la realidad boliviana.

Uno de los aportes más importantes de la presente investigación al estudio del cine de Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau es la incorporación de la noción aymarach'ixi para comprender la realidad boliviana a través del cine. Buscamos enriquecer la lectura de las películas con esta noción, haciendo un aporte en la descolonización del saber utilizando una noción indígena boliviana que la sostenga teóricamente. Así como también, quise aportar a la discusión teórica respecto del colonialismo interno y la teoría decolonial, haciendo esta lectura en dos registros que permite dar cuenta de las limitaciones de la noción de colonialidad del poder y lo complementaria que puede resultar la noción de colonialismo interno, que permite hacer una lectura más compleja y acabada de los procesos internos y particulares de cada territorio, dando cuenta de la importancia de las subjetivaciones y la ambivalencia del mestizaje.

Otro aporte al estudio de la filmografía del grupo Ukamau de esta investigación es el análisis del montaje cinematográfico

a través de la música *sikuri*, un aporte novedoso porque hasta ahora no se había escrito al respecto, y de importancia, dado el peso simbólico del lenguaje que utiliza Sanjinés en la representación del mundo indígena y la realidad *ch'ixi* boliviana. El *sikuri* es una tradición musical preincaica y heterogénea, patrimonio inmaterial de los pueblos indígenas, que tiene su origen y aporte de diferentes pueblos que a lo largo de la historia ha sido re-significada y transmitida hasta la actualidad.

Otro aporte al estudio de esta filmografía fue la característica *ch'ixi* que se da entre el culto a la deidad femenina Pachamama y la violencia de género, un tema delicado y muy arraigado en la cultura indígena y latinoamericana, que lo vimos representado en el cine y que fue nuestro tema de discusión en el capítulo tres. Me pareció tan potente y evidente en la puesta en escena la intersección de la violencia hacia la mujer /el culto a Pachamama/hombre y mujer indígenas afectadas por la colonialidad y el colonialismo interno, que se repite en ambas películas, que no pude creer cuando le pregunté a Jorge Sanjinés si en esas puesta en escena intentaba representar esta contradicción, y él respondió que esa era una lectura sofisticada que sólo buscaba mostrar la realidad como era. Sin embargo, creo que la obra habla más allá de la intención del director, creo que esos elementos estaban allí siendo lo que son y que fueron recogidos por un ojo agudo, pero tal vez inconsciente de esto, para que en la actualidad podamos reflexionar o seguir reflexionando al respecto. De todas formas, en otras obras de Grupo Ukamau como *El coraje del pueblo* se hace visible la potencia y valor de la lucha femenina obrera. Estos datos no son menores para mí, puesto que en general el cine revolucionario latinoamericano poco ha representado la lucha femenina, como si no existiera o dándole un rol secundario, en circunstancias que muchas veces no fue así. E incluso reproduciendo la violencia de género. Por todas estas razones tengo en gran valor el trabajo de Jorge Sanjinés y

Grupo Ukamau, porque su labor cinematográfica es crítica no solamente de la realidad sino también de su propio quehacer.

Como proyección, producto de esta investigación, me gustaría profundizar en la historia de la mujer andina y, también en el estudio las deidades femeninas a modo de reconstruir la historia y mitología femenina, ya que falta por investigar en ese terreno y las mujeres nos debemos este estudio a nosotras y a nuestras ancestas puesto que hemos sido las rezagadas de la historia, las invisibilizadas, las silenciadas. Pero me siento optimista al saber que hay cada vez más investigadoras que tienen esta misma inquietud y van esclareciendo el pasado y el presente con su trabajo.

Finalmente quisiera comentar lo siguiente: hoy estamos viviendo un periodo sumamente complejo a nivel mundial, una pandemia, de hecho escribo desde la cuarentena, y en estos días se ha hecho muy evidente en cómo funciona el imperialismo, el capitalismo despiadado y la diferencia de clases y, creo que en estos días tengo una certeza: sólo la solidaridad y el trabajo en conjunto de las clases populares podrán asegurar su bienestar, ya que desde donde escribo la vulneración a los derechos es cada día mayor, se vulneran los derechos laborales y humanos, el sistema de salud fue colapsado por las autoridades mezquinas pareciendo ser un nuevo intento genocida, esta vez contra a las clases populares chilenas y, por estos días, aprovechando el pánico y el confinamiento social, pretenden ser indultados los delincuentes que durante el régimen de seguridad nacional chileno (1973-1990) cometieron crímenes de lesa humanidad. Por ello creo que Sanjinés tiene razón al presentarnos a la comunidad como referente revolucionario, ya que la comunidad que establezcamos, en solidaridad, reciprocidad y no jerarquizada, parece ser la única que nos puede entregar apoyo y contención ante tanto abuso e indolencia del sistema neoliberal y sus secuaces en el gobierno. Se hace

urgente la disolución del “individuo” en la comunidad, para la liberación de la naturaleza y el bienvivir de las gentes, no perdiendo individualidad, sino generando lazos de reciprocidad, horizontalidad y solidaridad con fin al bien común.

OBRAS CITADAS

- Aimaretti, Maria. “Mirada-límen y memoria heterogénea. A cerca de La nación clandestina (Jorge Sanjinés 1989)”, *Secuencias* 42: 2015 pp 127-144
- Bolaños, César. “Música y danza en el antiguo Perú”, *Revista española de antropología americana*, 2009: pp. 219-230
- Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*, traducido por Pilar Vázquez Mota, Paidós, 1985.
- Bueno, Oscar. *Trascendencia del Siku. Una interpretación etnomusicológica*, introducción por Arrufo Alcántara H, San Gabán, 2009.
- Comblin, José. “La Doctrina de la Seguridad Nacional”. *Dos Ensayos sobre Seguridad Nacional*, publicado por Vicaría de la Solidaridad, 1979.
- De Oto, Alejandro y Laura Catelli. “Sobre colonialismo interno y subjetividad. Notas para un debate”. *Tabula Rasa*, No.28, 229-255, 2018. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1794-24892018000100229&lng=en&nrm=iso&tlng=es
- Eisenstein, Sergei. *El sentido del cine*, traducido por Norah Lacoste, Siglo XXI, 1974.
- Federicci, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traducido por VerónicaHendel y Leopoldo Sebastián Touza, Traficantes de sueños, 2010.

- Fernández, Gerardo. *El Banquete aymara. Mesas y yatiris*, introducción por Xavier Albó, Hisbol, 1995.
- Geidel, Molly. "Messingwiththeenemy: Movement and cinematic representations of the traitorous intermediary in neoliberal Bolivia". *Latin American and Caribbean Ethnic studies* vol.8, No. 2: 140-158, 2013. [dx.doi.org/10.1080/17442222.2013.808496](https://doi.org/10.1080/17442222.2013.808496)
- Girault, Louis. *Rituales en las religiones andinas de Bolivia y Perú*, traducido por Hans Van Den Berg, Escuela Profesional Don Bosco, 1987.
- González Prada, Manuel. *Nuestros indios*. Biblioteca Virtual Universal. www.biblioteca.org.ar/libros/150.pdf
- Hachmeyer, Sebastián. "El Qantu y la musicoterapia en el contexto patrimonial kallawaya" *Revista Transcultural de música* 21-22, 2018. www.sibetrans.com/trans/public/docs/2d-trans-2018.pdf
- Lugones, María. «Colonialidad y Género», *Revista Tabula Rasa*, 2008, pp 73-101.
- Mamani, Manuel. "El simbolismo, la reproducción y la música en el ritual". *Cosmología y Música en los Andes*, compilado por Max Baumann, Iberoamericana, 1996.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, editado por Edgar Páez, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007.
- Montes, Fernando. *La máscara de piedra. Simbolismo y personalidad aymaras en la historia*, editado por Fernando Montes y Xavier Albó, Armonía, 1999.
- Ortega, José. "Represión y colonialismo: el largo silencio del indio boliviano". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, No 7/8, 1978, pp.53-71.
- Otero, Adolfo. *La piedra mágica. Vida y costumbres de los indios callahuayas de Bolivia*. La Paz: editorial Juventud, 1991.

- Pardo, Oscar. "Aportes de Jorge Sanjinés al cine revolucionario". *Revista científica de cine y fotografía* No. 17, 2018 pp. 57-78.
- Paredes, Julieta. *Hilando fino. Desde el feminismo comunitario*. La Paz: Cooperativa El Rebozo, 2010.
- Quijano, Aníbal. "Colonialidad y Modernidad-racionalidad", *Los conquistados 1492 y la población indígena de las Américas*, compilado por Heraclio Bonilla, FLACSO, 1992.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, corrección por Diego Ávila Huidobro, Tinta Limón 2010.
- . "La noción de "derecho" o las paradojas de la modernidad postcolonial: indígenas y mujeres en Bolivia». *Revista Aportes Andinos* No. 11. Aportes sobre diversidad, diferencia e identidad, 2004, pp. 1-15
- . *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*, corrección e introducción por Tinta Limón, Tinta Limón 2015.
- Rostworowski, María. *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*, editado por John V. Murra, Instituto de estudios peruanos (IEP) 1988.
- Sanjinés, Jorge, director. *El coraje del pueblo*, producida por Alberto Luna y Roberto Savio, investigación por Oscar Soria, fotografía por Antonio Eguino, director de producción Ricardo Rada, Radiotelevisione italiana (RAI), 1971, Fílmico.
- Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, prólogo por Juan Chimbo, Siglo XXI, 1979
- , director *La nación clandestina*. Grupo Ukamau de Bolivia en asociación con ChanelFour Television, Televisión Española S.A, 1989. Fílmico.

- , director *YawarMallku*, los pobladores de la comunidad de Kaata, argumento por Oscar Soria, fotografía y cámara por Antonio Eguino, montaje por Jorge Sanjinés, orquestación por Orquesta Sinfónica Nacional, Ukamau LTDA. Bolivia, 1969. Fílmico
- Sigl, Eveline y David Mendoza. *No se baila así no más. Tomo I. poder, política, etnicidad, clase, religión y biodiversidad en las danzas del altiplano boliviano*, editado por Eveline-Sigl, Los autores, 2012.
- Tranchini, Elina. “Hollywood y Eisenstein filman multitudes: Representaciones cinematográficas de la conciencia social y la experiencia de clase”, *Revista Sociohistórica* No. 15/16, 2004, pp. 129-156.
- Valencia, Américo. *El siku altiplánico. Estudio de los conjuntos orquestales de sikusbipolares del altiplano peruano*, editado por Magdalena Quijano, Casa de las Américas, 1989.
- Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas Canibales. Líneas de antropología postestructural*, traducido por Stella Mass-trangelo, Katz editores, 2010.
- Walsh, Catherine. “Raza”, mestizaje y poder: horizontes coloniales pasados y presentes”, *Crítica y emancipación*, Buenos Aires: CLACSO, 2010.

