

Wiphala de memorias: sobre el documental *Las banderas del amanecer* (Grupo Ukamau, 1983)

Wiphala of memories: about the documentary *The flags of the
dawn* (Grupo Ukamau, 1983)

Resumen Castellano

En su vuelta del exilio el Grupo Ukamau (GU) produce *Las banderas del amanecer* (1983), un film singular con dos rasgos hasta ese momento inéditos y que no volverán a repetirse en la trayectoria del grupo: ser realizado en co-dirección —entre Jorge Sanjinés y Beatriz Palacios—, y responder enteramente a los caracteres del documental. De forma cronológica y a través de distintas formas de testimonio, entrevistas, registros *in situ* y material de archivo, la película recupera variadas experiencias de resistencia y oposición durante las dictaduras bolivianas y las democracias frágiles que signaron la transición. De esa forma configura una cartografía diagnóstica que describe y explica la Bolivia golpeada pero en ebullición de fines de los setenta y principios de los ochenta protagonizada por un sujeto colectivo heterogéneo.

El film, que se presentó en el V Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano donde ganó el Gran Premio Coral en la Sección Documental, continúa con la inconfundible perspectiva de intervención política que cultivara el colectivo desde los '60, incorporando interrogantes ligados a los DD.HH. y la democracia, elementos que se desarrollarán en el período inmediatamente posterior. Tras la ubicación del film en la obra del grupo y la descripción de sus condiciones de posibilidad, este trabajo analiza las formas de representación del dolor y el duelo, y las modalidades de denuncia impugnadora del ejercicio de la fuerza dictatorial. Nos proponemos reconstruir y caracterizar el trabajo de memoria que el documental plantea: una memoria tejida —como la wiphala— de voces heterogéneas que hacen visible y audible el recuerdo de masacres e injusticias, pero también la capacidad de organización, lucha, compromiso y solidaridad de los sectores populares.

Palabras clave: Memoria, cine boliviano, Grupo Ukamau, cine documental, dictaduras, retorno democrático, duelo, solidaridad.

Title Abstract English

On his return from exile, the Ukamau Group (GU) produces *The flags of the dawn* (1983), a unique film with two previously uncharted features that will never be repeated in the group's history: to be performed in a co-direction —between Jorge Sanjinés and Beatriz Palacios—, and respond entirely to the characters of the documentary. Chronologically, through different forms of testimony, interviews, on-site records and archival material, the film recovers varied experiences of resistance and opposition during the Bolivian dictatorships and the fragile democracies that marked the transition. In this way, it presents a diagnostic cartography that describes and explains the

battered but boiling Bolivia of the late 1970s and early 1980s, which was carried out by a heterogeneous collective subject.

The film, which was presented at the V International Festival of New Latin American Cinema, where it won the Coral Grand Prize in the Documentary Section, continues with the distinct perspective of political intervention that the collective has cultivated since the 1960s, incorporating issues related to the human rights and democracy, elements that will be developed in the immediately following period. After the location of the film in the work of the group and the description of its conditions of possibility, this work analyzes the forms of representation of pain and mourning, and the modalities of denouncing the exercise of the dictatorial force. We propose to reconstruct and characterize the work of memory that the documentary raises: a woven memory —like the wiphala— of heterogeneous voices that make visible and audible the memory of massacres and injustices, but also the capacity for organization, struggle, commitment and solidarity of the popular sectors.

Key words: Memory, Bolivian cinema, Ukamau Group, documentary film, dictatorships, democratic return, mourning, solidarity.

Volver (para empezar)

En su vuelta del exilio el Grupo Ukamau (GU) produce *Las banderas del amanecer* (1983), un film singular con dos rasgos hasta ese momento inéditos y que no volverán a repetirse en la trayectoria del grupo: ser realizado en co-dirección —entre Jorge Sanjinés y Beatriz Palacios—, y responder enteramente a los caracteres del documental. De forma cronológica y a través de distintas formas de testimonio, entrevistas, registros *in situ* y material de archivo, la película recupera variadas experiencias de resistencia y oposición durante las dictaduras bolivianas y las democracias frágiles que signaron la transición. Así se constituye como un doble testimonio documental: por una parte al dar cuenta de un campo social en pugna por el retorno democrático y, simultáneamente, por ser la forma con la cual Ukamau se re-inserta en el campo de producción cultural y, lo que más importante, se reencuentra con “su pueblo”, incluso bajo riesgo físico y en la clandestinidad.

Tras la ubicación del film en la trayectoria del grupo y la descripción de sus condiciones de posibilidad, analizaremos las formas de representación del dolor y el duelo, y las modalidades de denuncia impugnadora a la violencia y la precarización de la Vida, a fin de reconstruir y caracterizar el trabajo de memoria que el documental propone: una memoria tejida —como la wiphala— de voces heterogéneas que hacen visible y audible el recuerdo de masacres e injusticias, pero también la capacidad de organización, lucha, compromiso y solidaridad de los sectores populares.

Situar(se)

En una época en la que la política se convirtió en una región que dotaba de sentido a prácticas y representaciones (Terán, 1991), y en la que fue naturalizándose la violencia como estrategia para la toma del poder, en sintonía con otros grupos latinoamericanos y tercermundistas, desde 1968 el GU definió sus propósitos de trabajo creativo en función de la transformación política del campo social. Dotando a su producción de una intencionalidad “ofensiva”, de denuncia, contra-historia y explicación de la explotación, el colectivo postuló al cine como arma de combate: un medio de reflexión por el cual el pueblo podía rememorar experiencias de lucha en función de su emancipación. Aglutinando obras que responden a contextos socio-históricos distintos, es posible distinguir en este período de radicalización tres momentos: el primero, “boliviano”, entre 1968 y 1971 cuando, con la formación original, el grupo realiza tres películas en su país —*Yawar Mallku* (1969), *Los caminos de la muerte* (1970, inacabada) y *El coraje del pueblo* (1971)—; el segundo, “del exilio”, se extiende hasta 1978 entre Perú y Ecuador con una nueva organización del equipo produciendo dos films —*El enemigo principal* (1973) y *¡Fuera de aquí!* (1977)—; y el tercero, “democrático”, entre 1979 y 1983, se despliega cuando su retorno a Bolivia, tiempo en el que produce el documental que nos ocupa.¹

Tras la caída de la dictadura de Hugo Bánzer, quien había impedido en dos oportunidades la entrada de Sanjinés al país forzándolo al exilio, el director consiguió retornar a Bolivia en 1978, en paralelo al inicio de un complejo proceso de transición democrática. Casi como una suerte de “bienvenida simbólica” al grupo, desde mayo de 1979 la Cinemateca Boliviana organizó una retrospectiva con todos sus trabajos, incluyendo los últimos tres que, debido a la censura, no habían sido estrenados. Sin embargo se obstaculizó su consecución no sólo con prohibiciones sino con un sabotaje: en plena función estalló una bomba incendiaria. La película que más irritaba a los militares era *El coraje...*, habida cuenta de que varios de los responsables que allí se denuncian en torno a la masacre de San Juan (1967), eran funcionarios en ejercicio como el general Ramón Azero. De hecho éste último

¹ Según él mismo refiriera, debido al interés que le provocaba la realidad andina de los países que lo recibieron en su destierro, a diferencia de otros cineastas exiliados, Sanjinés no vivió el desarraigo con angustia o nostalgia. Su proyecto no fue interrumpido por el terrorismo de Estado, pues éste se centraba en “hacer un cine sobre la presencia de las culturas indígenas en la realidad nuestra. Convocar la atención del otro sector de la sociedad que miraba pero no veía a los indios y entonces me fui a países donde había población indígena” (Sanjinés, entrevista personal con la autora, 2015).

elaboró una carta pública dirigida a Ukamau donde exigía la retractación legal por difamación, mientras el grupo le contestó con una solicitada pidiendo el inicio de un juicio político. Por su parte el apoyo del público fue contundente: para muchos espectadores — especialmente jóvenes— el ciclo significó el descubrimiento de un cine de excepcional fuerza estética y contestataria que fungió como oportuno combustible de memoria y esperanza; y el gesto de permanecer en la sala a pesar de la confusión y el temor, una forma de enfrentamiento pacífico pero firme a la censura y el amedrentamiento militar.

Tiempo de reconocimiento y relanzamiento de la propuesta del grupo, debe recordarse además que ese año la editorial Siglo XXI de México publicó *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*,² que reúne y sistematiza buena parte de la producción conceptual y práctica del GU y de Jorge Sanjinés. En la introducción al libro se lee esta intención modélica:

Trabajar junto al pueblo, *contribuyendo con sus conocimientos desde su interior*, en una relación dialéctica pero humana de mutuo enriquecimiento espiritual [...] es un intento de abrir apenas senderos en la gran búsqueda de un *cine popular revolucionario*, realizado, concebido y utilizado por el pueblo en la construcción de la Gran Patria Liberada de la América nuestra (1980: 12).³

Fue también en 1979 que el proyecto audiovisual que vamos a analizar hizo emergencia: emergió con urgencia, motivado por la realidad efervescente que devino con la respuesta popular al violento golpe de Estado de Alberto Natusch Busch (1 de noviembre 1979). Por aquellos días, y a instancias de Beatriz Palacios, se encontraban preparando el rodaje de un documental sobre mujeres mineras, y fueron testigos de intensas movilizaciones que les permitieron “conocer un nivel de conciencia política entre los trabajadores y campesinos que superaba toda previsión” (Sanjinés, 1984). La claridad de lxs militantes de base les sorprendió y comenzaron a registrar todo cuanto podían desde ese momento hasta 1983, sujetos al devenir dramático del proceso de transición, con sus momentos de mayor conmoción y otros de repliegue y latencia.⁴ Aunque lxs cineastas incorporan a su discurso temáticas ligadas a los DD.HH. y la democracia articuladas a la cuestión de la identidad cultural, ello no redundaba en el abandono de su vocación militante, sino más bien en su “reajuste” de cara a una nueva coyuntura histórica local y regional: “Tenemos una clara y definida posición política en la medida en que nuestro trabajo es claramente antiimperialista y antifascista [...] está también abocado a contribuir a la afirmación de nuestra identidad cultural, al enriquecimiento de nuestra memoria histórica colectiva” (Sanjinés, 1984b). Esta voluntad se condensa, precisamente, en el afiche de difusión de la película en cuya franja inferior se percibe el perfil del pueblo en armas, y en el centro la wiphala.

Según Pedro Susz, hay algo de “corresponsal de guerra” en la dupla de directores, lo que explicaría cierto desequilibrio entre el volumen de imágenes y testimonios, y la falta de una interpretación que les articule ordenadamente: “[...] la caoticidad inevitable de los sucesos en bruto, debe ser *doblegada* a algún tipo de *forma lógica* incitadora del acercamiento analítico [...] la sucesión de las imágenes individuales termina generando una significación acumulativa, que *desborda* al ordenamiento practicado en el montaje” (2015: 182).⁵ Pero aunque el objetivo del documental era “perpetuar” el estado de lucidez del

² La nuestra es la edición de 1980.

³ El subrayado es nuestro. Idéntico tono —y ascendente bolivariano— se percibe en la placa que oficia de prólogo al film que nos ocupa: “El pueblo es la fuente de toda legitimidad y el que mejor conoce, con luz verdadera, lo que es conveniente y justo. Simón Bolívar”.

⁴ Según Palacios: “Como no era una reconstrucción era indispensable que las cosas pasen, aguardar, salir a filmar cuando se podía, cuando había película” (1984).

⁵ El subrayado es nuestro. Originalmente el texto se publicó como crítica en abril de 1984. Según Carlos Mesa (1985) la forma de producción clandestina, urgente y combativa hace comprensible cierta desprolijidad visual y técnica a la cual se suma un marcado tono militante —por momentos didáctico— del cual el film adolecería. Para Alfonso Gumucio Dagrón: “Las consideraciones estéticas parecen haber estado ausentes en este trabajo documental [...] los directores parecen haber tomado

pueblo boliviano, esto es, registrar la heterogeneidad y la potencia política de los discursos, prácticas y sensibilidad popular; ello no equivalía a producir: “[...] una narración histórica minuciosa [...] Tampoco intenta situarse como un análisis o una interpretación de los hechos [...] nos cuidamos mucho de imponer nuestra voz y todo lo que se dice y habla en la película nace de las opiniones del pueblo [...]” (Sanjinés, 1984). Justamente, Ana Nahmad ha leído con sutileza y en otra dirección la heterogeneidad de materiales dispuestos en el film en tanto que enunciación de lo múltiple y abigarrado en pugna, en clara correspondencia con las aportaciones de René Zavaleta Mercado:

A través de las voces indias, obreras y urbanas, sus estrategias de movilización, las deliberaciones en las asambleas y los mitines, emergió ese espacio (visual, territorial y sobre todo político) donde se expresó la multiplicidad o, en términos de René Zavaleta, el abigarramiento boliviano, desplegado en la coexistencia de múltiples temporalidades y territorialidades en un momento experiencial, expuesto como crisis y la posibilidad de una intersubjetividad generadora de identidad y protagonismos colectivos (2014: 926-927).

Volviendo a las condiciones de producción del documental señalemos que, por cuestiones prácticas, tácticas y económicas, el rodaje se realizó con un equipo de trabajo muy reducido. El joven Eduardo López, quien poco después se abocaría al video antropológico y sería parte del Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano, estuvo a cargo de la cámara y la fotografía. Palacios se ocupó, además del sonido directo —especialmente relevante en un audiovisual con presencia nodal de testimonios *in situ*— de la producción; mientras el guión y la dirección los compartió con Sanjinés. Respecto de la inusual dinámica de co-realización, el cineasta enfatizó que por su paciencia, carisma y capacidad de escucha con los sectores populares: “Beatriz fue el alma de esta película. Su trabajo no se limitó a dirigir en algunos momentos la realización de las escenas [...] contribuyó mucho en el montaje, tiene un afinado sentido cinematográfico y sus observaciones ayudaron decisivamente [...]” (1984b). La pareja se había conocido hacia 1973, y en medio de un hostil contexto represivo en América Latina, con poca información sobre Bolivia, la presencia de Palacios fue un motor para Sanjinés. Referente de sus compatriotas en Cuba siendo presidenta de la Asociación de Bolivianos residentes en La Habana, Palacios vivió en la isla aproximadamente desde 1963 cuando contaba con apenas 18 años. Entró en el ejército, trabajó en campañas de alfabetización e hizo sus primeras experiencias ligadas al audiovisual en la difusión alternativa de películas del GU como acto de solidaridad. Ya como miembro del grupo fue la productora de *¡Fuera de aquí!*, tarea en la que siguió desempeñándose cuando retornó a Bolivia.⁶

Hacia 1981, con la primera versión terminada, lxs realizadores estaban preocupados porque un abogado del ala izquierda del MNR (Movimiento Nacionalista Revolucionario) les había confiado que estaban en la misma “lista negra” en la que figuró Luis Espinal: torturado y asesinado en marzo de 1980. Tenían urgencia entonces por salir de Bolivia no sólo para resguardar su seguridad personal, sino también para procesar la película, por lo que Palacios consiguió un pasaporte falso para su esposo y viajaron disfrazados hacia el exterior. Al volver, estando de paso en Lima, detuvieron a Sanjinés en el aeropuerto: el director conocía el accionar del Plan Cóndor y sospechaba que su arresto implicaría la muerte. Sin embargo, consiguió escabullirse entre otros viajeros, cambiar su aspecto y salir de la terminal aérea, pero no fue el caso de Palacios quien sin resignarse a perder el material procesado que estaba en la valija que daba vueltas en la cinta esperando por su dueño, reclamó el equipaje. Al no contar con el ticket ni con la llave del mismo, fue detenida y estuvo

la opción de ejercer sobre la realidad política del país una mirada descarnada, sin filtros, sin maqui-lajes estéticos. El resultado es, de la misma manera, crudo y violento” (2003: 380).

⁶ Dirá de su propia práctica como cineasta: “Hago cine porque encuentro que es el medio más poderoso de comunicación de las mayorías de mi país, porque el cine construye conciencia de la realidad y rescata momentos importantes de nuestro pasado histórico que son necesarios para ampliar nuestra reflexión social” (Palacios, 1992: 7).

presa 15 días en la cárcel del Callao. Gracias a la mediación de la cineasta Nora de Izkue y otros amigos peruanos, y diversos reclamos frente a las autoridades, Palacios consiguió la libertad y volvieron a Bolivia pasando a pie por la frontera.⁷ No obstante aquella primera versión ya estaba lista, lxs realizadores se dieron cuenta que el proceso de ebullición social se prolongaba, por lo que decidieron continuar la filmación, aunque el rodaje seguía siendo harto difícil: sumado a las constantes penurias económicas, tanto el registro como el envío del material al exterior para procesarlo fueron riesgosas tareas clandestinas.

Si bien el plan inicial era estrenar en Bolivia, la difusión de *Las banderas...* se realizó primero en La Habana, apenas la película salió de los laboratorios y pudo competir con otros 100 documentales en diciembre de 1983 en el V Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, donde ganó el Gran Premio Coral en la Sección Documental.⁸ Tras su estreno en Bolivia, obtuvo el diploma de reconocimiento dado por el Centro Popular de Arte y Cultura. Amén de la difusión alternativa, que el grupo acostumbraba a realizar desde la década del sesenta, el film se exhibió en dos salas del circuito comercial durante veintiocho días y la vieron más de 64.000 espectadores (Mesa, 1985: 179).

Memoria(s) para el presente

La película vuelve al pasado reciente para interrogarse por la violencia y el hambre, por el presente y el futuro del proceso transicional, por el proyecto udepista (UDP: Unión Democrática Popular),⁹ la unidad del bloque popular e, incluso, por la suficiencia/insuficiencia del régimen democrático. Si, tal como se dijo, el protagonista del documental es un sujeto colectivo heterogéneo; y si, agregamos, su pasión y padecimiento se exponen para el ejercicio de memoria: ¿no habría que ver en la wiphala, esa “bandera del amanecer”, la síntesis estético-política del film?

La wiphala es la enseña cuadrada y multicolor que representa el orden y sistema igualitario de los pueblos del Tawantintuyu: simboliza de forma muy compleja una visión de mundo con principios vitales de carácter práctico y ético que privilegia la hermandad, la justa distribución y un comportamiento integrador de todos los seres y las cosas en una convivencia ordenada y complementaria. Etimológicamente, significa “tejido que se extiende por el viento”, donde viento es el soplo de la Pachamama, y también denota coraje. Representación de muchas naciones en una configuración igualista y heterogénea: “Es la diversidad en unidad geográfica, las diferencias societarias en respeto mutuo, el nucleamiento de las diferencias culturales y la centralización pluralista de las naciones en una sola nación o macro-nación” (Waskar Chukiwanka, 2003: 382).¹⁰ La wiphala simboliza pero también propone una práctica de memoria y reivindicación político-cultural: si es vehículo de identificación de las mayorías indígenas, su persistencia a lo largo de los siglos —incluso cuando fue prohibido su uso— representa la lucha contra la opresión y el silenciamiento.

Como los hilos de un tejido artesanal, o la cuadrícula multicolor de la wiphala, la película se sostiene, halla su (en)carnadura en la convergencia de múltiples voces, cuerpos y puntos de vista: pero aunque diversa, la textura del discurso de *Las banderas...* no duplica la confusión que los traumáticos hechos del pasado reciente dejaron en su curso febril, sino que es un intento por poner en sistema ese devenir. Es un documental de memorias en

⁷ Jorge Sanjinés refirió esta anécdota a la autora en entrevista personal.

⁸ Compartió el primer premio con *Tiempo de audacia* del Colectivo de Cine y TV del Sistema Radio Venceremos (El Salvador). En esa edición también se presentaron: *Malvinas, historia de traiciones* (Jorge Denti) que obtuvo el premio especial del jurado; y las bolivianas *Hilario Condori campesino* (Paolo Agazzi), *El lago sagrado* (Hugo Boero Rojo) y *Warmi* (Danielle Caillet).

⁹ Frente progresista de izquierda que asoció al MNRI (Movimiento Nacionalista Revolucionario de Izquierda), el MIR (Movimiento de la Izquierda Revolucionario) y el PCB (Partido Comunista Boliviano), entre otros. Gobernó entre 1982 y 1985 con la presidencia de Hernán Siles Zuazo.

¹⁰ El tipo mas conocido es el p'uytu, el cuadrado dividido a su vez en 49 cuadrados pequeños de varios colores provenientes de los siete del arco iris, dispuesto en un ajedrezado diagonal. Ver al respecto el completo estudio de Waskar Chukiwanka (2003).

medio de los acontecimientos, memorias “que arden”, urgentes y urgidas por manifestarse, por “darse” —en el sentido de donación— en forma pública. La figuración del dolor y la presencia nodal del testimonio vuelven palpable, “táctil”, ese tejido de memorias en un film que constantemente se evidencia **afectado** por la proximidad de los hechos, las corporalidades, las miradas y las voces. Prima el registro directo, atravesado por la emoción: si falta la explicación reflexiva, el ordenamiento racional y preciso, es por su confianza en la eficacia emotiva y política de las figuraciones (del duelo y la acción) y audibilidades (testimonio) en tanto que antídotos que impiden la repetición.¹¹ Por eso, justamente, la película mira hacia el futuro, hacia un nuevo amanecer.¹²

La palabra de los sin nombre, la dignidad de los sin imágenes

¿Qué hacen las imágenes de *Las banderas...*: qué revelan, cómo lo hacen? ¿Cuáles huellas, evanescencias, precariedades y reverberancias persisten, fulguran? ¿Qué hacen estas imágenes con nosotrxs... de nosotrxs?

En una bisagra histórica donde lo que estaba en juego era la posibilidad de crear una nueva vida-en-común, esto es la recuperación de la democracia como régimen político y de representación civil; *Las banderas...* ofrece una representación visual del pueblo boliviano bajo su doble y paradójica condición: un pueblo **expuesto** a su desaparición, amenazado, sometido a la violencia; y un pueblo **aparecido**, expuesto en su perseverante voluntad de protagonizar la Historia. La película pone ante los ojos la muerte, el ejercicio de la fuerza y también los modos de la desobediencia, la oposición, el insistir solidario de la Vida bajo la forma de lo colectivo. Lo hace buscando redimir el pasado reciente y a sus actores: “A la memoria de la sangre que el pueblo boliviano ha derramado por su liberación”, como indica la dedicatoria.¹³

A través de un ceñido montaje que alterna fotografías, material de archivo y testimonios *in situ*, el film denuncia no sólo las formas de la desarticulación social por la muerte, la desaparición forzada y el exilio, sino que también señala —a partir de la apropiación de propaganda oficial bajo una modalidad contrainformativa— el cerco ideológico sufrido a través de los medios masivos de comunicación que desprestigiaban a los sectores de izquierda y ligados a los DD.HH. y colocaban a las FF.AA como garantes de la libertad.¹⁴ Pero las repetidas imágenes de enterramientos y funerales no sólo denotan la realidad padecida, sino un deseo popular: “matar y enterrar al fascismo”, como indican distintas consignas, acompañadas muchas veces de pequeños féretros en movilizaciones, los cuales remiten, justamente, a ambos sentidos, de duelo y anhelo de una vida en democracia. Entre chullpas, cascos y polleras; tejidos, dinamita y cacerolas, el film demuestra que no sólo se trata de resistir sino también oponerse: por ello *Las banderas...* es también una memoria de las

¹¹ En el texto “La experiencia boliviana” (1980b) se insiste en que la búsqueda del más alto grado de comunicabilidad con el espectador no rechaza la excitación afectiva sino que procura incluirla: lo emocionalmente relevante compromete aún en más alto grado la reflexividad conciente del espectador, su solidaridad y la participación en los acontecimientos que ve.

¹² Dijo Susz espléndidamente: “Sin necesidad de practicar un optimismo ingenuo, propone por el contrario una trabajosa búsqueda del horizonte, madura su esperanza en el dolor y el drama de la cíclica tragedia que, bien podría pensarse, no acaba. Es en definitiva un gesto, y más que un gesto un alarido, de esperanza en medio de la desesperanza generalizada” (2015: 181).

¹³ Hemos desarrollado el tema de la “memoria para la redención”, propia del colectivo Ukamau, en otro lugar (Aimaretti, 2015).

¹⁴ La lectura contrainformativa se genera produciendo un contraste/colisión entre la banda imagen y la banda sonido, donde lo que se muestra en una contradice/refuta lo que se oye, o viceversa. Por ejemplo, mientras se ven imágenes de heridos y muertos por la fuerzas de seguridad, se retoma un comunicado radial oficial que enuncia: “No debe perder la serenidad ante el operativo que la fuerza aérea conjuntamente con efectivos del ejército y policía nacional realizan: la labor de disuasión, limpieza y rastrillaje para ubicar a los elementos mercenarios de la brigada comunista extranjera “Camilo Cienfuegos” en conexión con elementos de conocida filiación foquista que aún se mantienen en diferentes edificios de la ciudad *para sembrar sangre y luto en la familia boliviana*”.

alianzas y solidaridades entre diversos sectores sociales, etnias y generaciones, sea para la lucha en el espacio público, en las casas, en el campo o la ciudad. Al respecto cobran especial significación el registro de acciones directas y bloqueos tanto en su armado físico como en los modos en que se le hace frente a cualquier intentona de ruptura: la película encuentra allí potentes figuraciones donde la contundencia verbal de lxs manifestantes se une a la contundencia visual de sus miradas y sus cuerpos que literalmente hacen retroceder/convencen al interlocutor.¹⁵

Este “dar a ver” —y escuchar— el pueblo, inquieta la mirada —trastorna el oído—, incluso la sobresalta pues hace visible la experiencia de pasión política —potencia— y padecimiento humano —fragilidad— de manera muy próxima: son imágenes que, buscando la contigüidad con el punto de vista de los sectores populares, interpelan, con-tactan al espectador en tanto que **semejante**. La cercanía física, material, respecto de la Vida/sobrevivencia de los testimoniantes, la inmersión participativa en la experiencia filmada, traduce un posicionamiento ético, estético y político: un posicionamiento que frente al dolor y la búsqueda de libertad es capaz de acercarse, sostener la mirada, amparar el sufrimiento, la esperanza y escuchar las memorias no desde la exterioridad o menos aún la lástima, sino desde la delicadeza de un prójimo, conmovido y también rabioso por lo que ve y oye.¹⁶ Ahí está la cámara acompañando precarios funerales, prestando oído a huérfanos y viudas, al pie de la cama de un sobreviviente que se empeña en hablar de lo que le ocurrió, en medio de columnas en marcha, de asambleas y bloqueos: con paneos circulares y envolventes; con encuadres que superan la duración media; con insistentes primeros planos detenidos en los rostros, y reiterados *zooms-out/ zooms-in* desde una singularidad hacia el conjunto, y desde el cuerpo masivo-colectivo al individual. Ahí está también una elaborada banda sonora que, prescindiendo casi por completo de la voz *over* expositiva, dispone escalas disímiles (singular, grupal y colectivo) y texturas plurales (ruidos, músicas andinas, el rugir del viento); voces con diversas inflexiones y especificidades lingüísticas; susurros, gritos, llantos, cantos y arengas.¹⁷ Al fin y al cabo: ¿no se trata, pues, de la puesta en diálogo entre distintas sobrevivencias corporales que hallan en la imagen una supervivencia que condensa su punto de encuentro-escucha? En efecto, tal como nos ha enseñado Georges Didi-Hubermann “[...] no tendríamos que dejar de asumir, *pese a todo*, la simple responsabilidad consistente en organizar nuestra espera para esperar ver —para *reconocer*— a un *hombre* [...] lo cual supone reconocerlo a la vez como *semejante* y como *hablante*” (Didi-Hubermann, 2014: 12-13).¹⁸

Retomando la perspectiva del ensayista francés, interpretamos que la película persigue la restitución de esos derechos a la figuración —un sitio propio en la esfera de lo visible— y a la interlocución —ser oído en el espacio social— mostrando la convergencia de la herida y la dignidad/integridad humana, es decir exponiendo “la humanidad como “parcela”: a la

¹⁵ En este sentido resulta notable la presencia de las mujeres, tanto en lo que hace al testimonio de duelos y violencias, como en lo que refiere a la representación de su coraje y agencia: desde la reflexión política, a la gestión de recursos y preparación de comidas; la arenga pública a las congéneres, la empuñadura de armas o la interpelación a conciudadanos en un bloqueo. En esta atención a lo femenino reverbera la sensibilidad y el proyecto (pospuesto) de Palacios.

¹⁶ Por eso el relato comienza en El Alto (sitio físico) y apelando a la clave filial y doméstica (sitio afectivo): en un patio de tierra muy pobre y pequeño, lo primero que oye el espectador proveniente del campo visual es el llanto y los testimonios de una mujer adulta y una niña que narran la muerte de sus parientes en medio del golpe del 1 de noviembre.

¹⁷ El relato da cuenta también de ese discurso híbrido oral-performático-escrito que son los carteles y pancartas: “Mataron 500, pero somos 5.000.000”, “No a la impunidad, juicio a la dictadura”. Incluso hay alguno que combina texto y símbolo —“Natusch (esvástica)”—, o los que son directamente caricaturas. Otro tanto puede decirse de las consignas/cantos apasionados: “¡Que mueran los traidores de la democracia!”, “¡Ni militares, ni politiqueros, con el poder para los obreros!”, “Piquetes armados contra el fascismo”, “Pueblo, escucha: únete a la lucha”, “¡Pan, trabajo, libertad: huelga general!”.

¹⁸ El subrayado es nuestro.

vez en cuanto *residuo* expuesto a desaparecer y *resistencia* o *supervivencia* destinada a mantener, pese a todo, su proyecto vital” (Ídem: 36). Tras la censura y la reducción a la sombra de los vejámenes cometidos contra los sectores populares durante las dictaduras de Bánzer, Natusch Busch y García Meza; tras el silencio cómplice de los débiles gobiernos transicionales —aquello que Didi-Hubermann llama subexposición de los pueblos por desprecio, escamoteo o privación de imagen—; y en medio de la lucha por la libertad, la democracia y los DD.HH.; el film procura re-poner el derecho de los “sin derechos” a ser actor protagonista de su propia exposición, trenzando un abigarrado y heterogéneo tejido de imágenes inestables que recuperan una serie de tiempos intencionadamente extraviados: una wiphala de memorias... de memorias a punto de desaparecer. Para ello lxs realizadores recorren la geografía en ebullición guiados por un **impulso rabdomante**: escarban vetas y flujos de información subterránea, rastrean presencias sobre las que se insiste olvidar, diluir o estereotipar, y relevan precariedades tenaces que señalan “vida” allí donde habitualmente se la niega.¹⁹ La rabdomancia sugiere una labor que interviene en los sedimentos: no sólo ubica señales, obtiene datos faltantes, encuentra personas “perdidas”, sino que aprehende los procesos y procedimientos de sedimentación/opresión, amplifica las “fallas” tectónicas, para producirse entonces un sismo, “un nuevo montaje de los tiempos perdidos tal como “surgen en el instante de peligro”” (Ídem: 30). Instante de peligro, no lo olvidemos, en el que lxs documentalistas también están inmersos. En efecto, lo que marca la diferencia con otros trabajos del GU es un estado de desprotección frente a la violencia circundante, y de apertura franca hacia el Otro:

Exponer a los pueblos supone exponerse a la alteridad [...] no sólo sería, en consecuencia, “comprometerlos” a figurar en el lugar de un rodaje. Sería, sobre todo, “comprometerse” uno mismo, desplazarse hacia ellos, confrontarse con sus maneras de tomar figura, implicarse en sus modos de tomar la palabra y enfrentarse a la vida (Ídem: 196).

Así, bajo un impulso rabdomante pero vulnerables, las imágenes y los testimonios que Palacios y Sanjinés vuelcan en *Las banderas...* expresan su “temblor” frente a la opresión y el coraje: temblor que es dolor, rabia y admiración.²⁰

Tal como desarrollamos en otro lugar, consideramos que en ciertas producciones culturales como el documental que nos ocupa, la presencia del testimonio de sectores subalternizados puede funcionar en tanto que tentativa de **aparición pública** en la arena política (Aimaretti, 2012; 2016). Aunque en el caso de *Las banderas...* las condiciones de posibilidad fueron adversas, pues se desarrollaron por lo general en la clandestinidad y en medio de acontecimientos urgentes, violentos y confusos; el testimonio habilitó no sólo la deconstrucción del pasado/presente reciente en vías a su mayor comprensión, sino que en tanto práctica socio-política instauró una situación de encuentro orientada a la transmisión de cierta experiencia/saber que preveía una escucha activa, interesada y respetuosa. Víctor Vich y Virginia Zavala subrayan que más que una víctima, el testigo es un sujeto que aspira “otra correlación de fuerzas y convoca a la solidaridad” (2004: 110). Sin embargo, pese a su potencia expresiva el relato que se socializa es el remanente de una violencia ejercida: una instancia enunciativa de la sobrevivencia.

Resulta inquietante que la toma de palabra se vaya cualificando mientras transcurre el tiempo —en la Historia y en el relato fílmico—, y lo que inicialmente fue registro circunstancial o entrevista (discursos sin marcas de subjetividad), se transfigure en testimonio cuando el interlocutor resulta herido, desaparecido o asesinado. De ahí la sobrecogedora aparición de Marcelo Quiroga Santa Cruz y de Artemio Camargo.²¹ La claridad argumenta-

¹⁹ La rabdomancia alude a la amplificación en la capacidad de percepción del ser humano por medios sencillos, con los que se localizan fuentes de estimulación no evidentes.

²⁰ Debemos el enunciado “expresar el propio temblor” ante las imágenes a Vicente Sánchez Biosca. Conferencia-Convertatorio, en el V Congreso ASAECA, marzo 2016.

²¹ También es potente la presencia Genaro Flores (secretario general de la Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia, CSUTCB). Este dirigente aparece, quizás por última

tiva del análisis político-económico del primero queda intensificada por la potencia visual-emotiva de su presencia frente a cámara, devenido ahora en figura espectral. Él enuncia lo que los medios de prensa callan cuando informan el corte de ayuda económica de EE.UU. a los militares, en lo que además es casi una profecía anticipatoria de su próxima conversión en desaparecido: “A Carter, titular del gobierno norteamericano, no le deja dormir el *fantasma* de Nicaragua y la perspectiva *de nuevos fantasmas* en Centro América”.²² Primero en *off* y luego en banda imagen, otra conmovedora aparición es la del carismático Artemio Camargo en una asamblea en la que arenga por la unidad del pueblo boliviano frente a las medidas económicas “hambreadoras” decretadas por el gobierno de Lidia Guelier: “¡Asumiremos el control del poder y entonces construiremos una Bolivia, compañeros, que no esté al servicio del imperialismo sino para los bolivianos: libre, democrática y socialista”.²³ ¿Pueden los espacios físicos contribuir a los ejercicios de memoria... “testimoniar”? El documental procura que así sea. Como ejemplo de esos escenarios que aún parpadean, sobreviven a la violencia y obligan a mirar, se enfoca en plano detalle el afiche de un acto de recordación de la masacre de San Juan (1967) para seguidamente, mediante un *zoom out*, constatar que ese cartel es lo único que queda en pie de una oficina de la COB la cual ha sido absolutamente destruída. De ahí también los marcos de enunciación del testimonio del asesor jurídico de la COB Aníbal Aguilar, quien sufrió personalmente un atentado y refiere lo sucedido al mostrar los orificios de bala en el frente de su casa; y también el de Gloria Ardaya, única sobreviviente de la matanza del 15 de enero de 1981 llamada “Masacre de la calle Harrington” en la que fueron asesinados ocho dirigentes del MIR; quien vuelve a ese edificio para hablar y exponerse. En otros testimonios se incluyen breves expresiones performáticas de memoria con la repetición de situaciones de violencia y resistencia en el sitio donde sucedieron los hechos. En esos casos se genera un relato complejo que deviene de la sumatoria de temporalidades y una triple mediación: verbal, producida por el testigo; física —coreográfica—, creada por su cuerpo en el marco espacial donde fue vivida la experiencia; y audiovisual, que engloba todas las anteriores y es producida por lxs documentalistas. Al respecto, es modélica la secuencia en la que un grupo de vecinxs rodean la cámara —a lxs realizadores— para contar sus dramáticas vivencias —robos, violaciones, humillaciones, etc.— a propósito del día del golpe de Estado de García Meza (17 de julio de 1980). La banda sonora y la banda imagen se disocian: la primera se satura de voces que, encadenadas o superpuestas, narran lo sucedido en primera persona en una suerte de **alud testimonial**, un agolpamiento de voces doloridas; la segunda, va siguiendo algunos cuerpos que de-muestran las formas violentas en las que fueron detenidos o golpeados. En estos casos el espacio físico activa emotiva, intelectual y corporalmente la tarea de recordar: en esos trabajos/*performances* de memoria el pasado no se “repone” literalmente, sino que aparece, toma figura, por analogía, con el aporte de la imaginación y la creatividad, agitando la linealidad del relato.²⁴

¿Qué mundo deviene tras las dictaduras? Banderas, consignas, rayados, reclaman: “Ni democracia burguesa ni fascismo. Sólo la dictadura del proletariado podrá aplastar definitivamente al fascismo”; “¡Vamos a defender la democracia!”. El film muestra no sólo las es-

vez, de pie interpelando a sus compañerxs en una encendida intervención donde recupera la memoria larga de las insurrecciones indígenas y la figura de Tupak Katari como antecedentes de la lucha popular activa en el presente. Poco después, en junio de 1981, sería baleado y desde ese momento permanece postrado.

²² La alusión al Manifiesto Comunista (1848) es transparente. Quiroga Santa Cruz fue asesinado el 17 de julio de 1980, unos meses después de que fuera tomada esta entrevista, y su cuerpo aún permanece desaparecido.

²³ Camargo, secretario sindical de la federación de Mineros, fue asesinado el 15 de enero de 1980.

²⁴ Merecería un desarrollo más extenso y comparado con otros films del GU la apelación doble y simultánea a la voz del testigo (su memoria encarnada) y el espacio físico donde sucedieron determinados acontecimientos, a fin de problematizar la relación entre memoria, cuerpo, espacio, imaginación y temporalidad, presente en el método de recreación histórica que el grupo cultivara desde *El coraje del pueblo*.

peranzas, sino también las contradicciones internas del proceso redemocratizador y el movimiento popular —los desacuerdos entre los dirigentes, las divergencias entre éstos y las asambleas, la experiencia de las bases de sentirse defraudadas, las marchas y contramarchas de las medidas de fuerza. Pero sobre todo, muestra los defasajes entre lo que la UPD propuso y lo que terminó haciendo. El relato es escéptico respecto del gobierno de Siles Zuazo y a continuación de las imágenes que lo muestran asumiendo la primera magistratura, aparecen niños al borde de las carreteras pidiendo dinero, señalando que la pobreza, la injusticia y la desprotección continúan, aún en democracia, si no se produce el cambio en las estructuras económicas y sociales. Mientras Jaime Paz Zamora —líder del MIR— enfatiza en *off* que la UDP es “el movimiento de masas más importante en Bolivia”, en la banda imagen se ve, irónicamente, un globo con la sigla del frente montando vuelo. En efecto, varias voces populares, bajo la forma de la encuesta, expresan: “¡No está cumpliendo con su programa!”, “Hay que aprovechar la coyuntura para armarse”, “Se trata del sistema, ¡hay que cambiar el sistema!”. Mientras tanto, el relato exhibe el patio de una humilde vivienda²⁵ donde un grupo de personas —cuyo rostro se halla cubierto— está confeccionando bombas caseras. Hemos pasado de hogares en duelo, a otros en armas; de la lucha por la libertad, a la lucha por una vida digna; del reclamo por ser vistos y escuchados, al escamoteo táctico de la propia imagen en pos de la emancipación —o “invisibilidad estratégica” (Grüner, 2008). Finalmente, mientras en la banda imagen se ve una interminable caravana de hombres, mujeres y niños subiendo una colina; aprovechando el énfasis que brinda la música extradiegética, se sobreimprime un cartel que asegura: “No tiene fin un pueblo que está de pie”.

Puntos de fuga

En cierto modo, el convulso período de los gobiernos de transición y las interrupciones golpistas constituyó un segundo parto para el GU y el redescubrimiento de Bolivia tras largos años de exilio: en ese tempo transicional, *Las banderas...* se constituye como una **bisagra** en la obra del colectivo. Una bisagra que retenía la memoria de la trayectoria hasta allí realizada —sus presupuestos estéticos, programas ideológicos y aprendizajes prácticos sintetizados en *Teoría y práctica...*—, y que anunciaba otras preocupaciones producto del nuevo tiempo histórico que vivía el país y el Cono Sur. El principio de contribuir al desarrollo del movimiento popular boliviano y latinoamericano propio del período “ofensivo” persiste y encuentra en esta coyuntura una oportunidad sinérgica: la fuerza de lo que sucedía, superaba cualquier recreación histórica posible y daba, tal vez por primera vez, la oportunidad de intervención sincrónica en los hechos registrados. Es un film **en-proceso**, ya que señala la continuidad dentro y fuera de la sala de un pasado-presente aún en curso, tanto en los efectos perdurables de la violencia —política y económica—, como en los mecanismos de oposición y resistencia para hacerle frente. Pero además es un documental **sintomático**. En su relato basculan y se tensan dos horizontes utópicos que hasta ese momento no podían coexistir en un film del GU —y que ahora toman figura en el afiche de difusión—: la revolución, como vía para un radical cambio social y la democracia; las armas y la wiphala. Esa tensión revela y traduce la experiencia socio-política de efervescencia, incertidumbre y perplejidad que se vivía en aquellos años en Bolivia. Pero digamos también que su carácter sintomático reverbera en el presente.

Como toda práctica social, la memoria es un trabajo construido procesualmente y responde a una trayectoria histórica hecha de continuidades, clivajes y obturaciones. A la vez, en tanto que práctica política, colabora en la construcción de escenarios públicos de deliberación —una agenda sobre el pasado— y es parte del desarrollo de la conciencia social (Jelín, 2002; Vezzetti, 2009). Si bien *Las banderas...* enarbó un símbolo identitario subalternizado, y entonces contribuyó a la lenta gestación de “otra” conciencia sobre el pasado de larga duración —la “memoria larga”, en términos de Silvia Rivera (1993, 2010)—; es un documental sin sucedáneos en su propio campo de producción cultural. Aunque a la post-

²⁵ Un patio como el del comienzo del documental.

re la wiphala formaría parte de discursos sociales contestatarios y retóricas visual-ideológico-afectivas no sólo de organizaciones indígenas sino del propio Estado Boliviano —casi hasta convertirse en un cliché—; a diferencia de lo que sucedió en otros países latinoamericanos donde las dictaduras cívico-militares se convirtieron en centro de un cuantioso corpus fílmico, la problematización del pasado reciente y la “memoria corta” no fue retomada por otros cineastas bolivianos.²⁶

Si la imagen es un mapa de su tiempo, que sólo el ejercicio de nuestra mirada puede poner en diálogo con el presente y sus interrogaciones: ¿qué nos mira mientras vemos *Las banderas del amanecer*? ¿La persistencia de lo ausente-ausentado que reclama su sitio? ¿Residuos o semillas de memoria(s)? La película funciona como una experiencia visual atenta y sensible a parcelas de humanidad que en su sobrevivencia —porque resisten los embates de destrucción y destitución de su condición humana—, buscan hacerse ver y oír —supervivencias. Para tejerse como wiphala de memoria(s) gracias a la cual se recuerda la violencia que desfigura los cuerpos y la solidaridad que les restituye su condición humana; el film recoge las voces del coro, privilegia un fresco diverso y anónimo —rostros heridos o detrás del bloqueo. Compartiendo el dolor, la frustración y la indignación asume que entre lxs muchxs, es justo, posible y necesario, oír “lo uno”, sin olvidar su pertenencia a lo colectivo. De ahí que las imágenes de *Las banderas...* sean un puente para ir al encuentro con esos “hilos” de experiencia potente y padecida, construyendo una sensibilidad que propende menos a la penetración racional y más a una relación de escucha que entrevé un paisaje humano de pasiones y padecimientos. He ahí el desafío: ver para recordar bajo la doble fuerza de la afectividad y la interrogación política. He ahí el reto: dejarse interpelar por una estética y una ética del con-tacto; tratarse con los vestigios, las cicatrices —figuraciones—, y con los ecos, las resonancias —los testimonios—; exponiéndose, más aún, **implicándose** en tanto que prójimo.

Bibliografía

- Aimaretti, María (2012). Revivir la experiencia, narrar la masacre, impugnar la Historia: sobre el uso del testimonio en “El coraje del pueblo” (Grupo Ukamau-Jorge Sanjinés, 1971). *Revista Afuera* 12 Año VII. <http://www.revistaafuera.com>
- ____ (2015). Cuando recordamos a través de la belleza. Redención y aprendizaje ético en dos casos de trabajo: Grupo Ukamau y Teatro de los Andes (Bolivia). *Revista Telar* 13-14 Año X, pp. 321-340. <http://www.filo.unt.edu.ar/rev/telar/>
- ____ (2016). Miradas que arrecian, decires pudorosos: figuraciones del dolor y la dignidad, a propósito de “Humillados y ofendidos. *Revista RECIAL* 9 (7).
- Chukiwanka, Ika Waskar (2003). *Origen y constitución de la WHIPALA*. La Paz: Fondo Editorial de los Diputados.
- Didi-Huberman, Georges (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Grüner, Eduardo (2008). La invisibilidad estratégica, o la redención política de los vivos, en Longoni, Ana y Gustavo Bruzzone (comps.) *El siluetazo* (pp. 285-308). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Gumucio Dagrón, Alfonso (1982). *Historia del cine boliviano*. La Paz: Los amigos del libro.
- ____ (1984). *Cine, censura y exilio en América Latina*. México: STUNAM, CIMCA y Federación Editorial Mexicana.
- ____ (2003). Las banderas del amanecer, en Paranagua Paulo Antonio (ed.) *Cine documental en América Latina* (pp. 379-381). Madrid: Cátedra.
- Jelín, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

²⁶ Si se quiere, en cierto modo, *Las banderas...* encontró sus “continuadores” en algunos video-procesos del Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano, que testimoniaron las movilizaciones populares de la década del ochenta y recuperaron las historias políticas de las primeras organizaciones de trabajadores bolivianos. Pero no en films de circulación masiva.

- Mesa, Carlos (1985). *La aventura del cine boliviano*. La Paz: Gisbert.
- Nahmad Rodríguez, Ana Daniela (2014). La voz y la técnica de los otros. Transformaciones del cine político latinoamericano en la década de los ochenta, en Utrera, Laura (ed.) *Actas del IV Congreso ASAECA* (pp. 923-928). Disponible en: <http://asaeca.org/actas-de-congresos-asaeca/>
- Palacios, Beatriz (1992). Beatriz Palacios, en *Mirada de mujer. Realizadoras bolivianas* (pp. 7-8). La Paz: MNCVB, Nicobis y Círculo de Mujeres Periodistas.
- Oberti, Alejandra y Pittaluga, Roberto (2006). *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamiento sobre la historia*. El cielo por asalto: Buenos Aires.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (1993). Colonizadores y colonizados, en Albó, Xavier y Raúl Barrios (coords.) *Violencias encubiertas en Bolivia I. Cultura y política* (27-142). La Paz: CIPCA y Aruwiyiri.
- _____ (2010). *Oprimidos pero no vencidos*. La Paz: La Mirada Salvaje.
- Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau (1980). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI.
- _____ (1980b). La experiencia boliviana, en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (pp. 13-33). México: Siglo XXI.
- Sanjinés, Jorge y Beatriz Palacios (1984). Jorge Sanjinés y Beatriz Palacios hablan sobre su película "Las banderas del amanecer", en *Semanario Aquí*, 20 de enero 1984.
- Sanjinés, Jorge (1984b). Entrevista con el director de "Las banderas del amanecer" por Lupe Cajías, en S/D 19/5/1984.
- Susz, Pedro (2015). *40/24 papeles de cine. Cine boliviano. Cine y teoría en América Latina*. La Paz: Plural.
- Terán, Oscar (1991). *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires: Puntosur.
- Toledo, Teresa (1990). *10 años del Nuevo Cine Latinoamericano*. España: Cinemateca de Cuba, Verdoux y Sociedad Estatal Quinto Centenario.
- Vezzetti, Hugo (2009). El testimonio en la formación de la memoria social, en Vallina, Cecilia (ed.) *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato* (pp. 23-34). Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Vich, Víctor y Zavala, Virginia (2004). *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*, Norma: Buenos Aires.