

4. OTRAS MIRADAS

Cuando recordamos a través de la belleza. Redención y aprendizaje ético en dos casos de trabajo: Grupo Ukamau y Teatro de los Andes (Bolivia)

MARÍA GABRIELA AIMARETTI

Resumen. Aceptando la necesidad del plano simbólico para la articulación y renovación del sentido sobre el pasado, es decir, reconociendo su importancia en los trabajos de la memoria, nos proponemos reflexionar sobre cómo el cine del Grupo Ukamau (GU) dirigido por Jorge Sanjinés (1963-actualidad) y la producción de Teatro de los Andes (TA) fundado por César Brie (1991-2009), han aportando a procesos sociales de reconfiguración del sentido de la historia local boliviana. La recuperación de cultura local (memoria de tradiciones vernáculas, cuentos, leyendas, mitos, formas de relación) y la problematización de temas de significación política a través de imágenes y discursos, produce “recuerdos compartidos”, re-presentaciones de experiencias acaecidas y la amplificación del pasado y sus voces en un presente que reaprende a ver y escuchar, leer e interpretar lo pretérito. Este trabajo da cuenta del andamiaje teórico desde el cuál pensamos la *memoria como problema*; para luego avanzar sobre su pertinencia específica en los colectivos culturales observando regularidades en común y particularidades.

Palabras clave: Memoria - Grupo Ukamau - Grupo Teatro de Los Andes - Redención - Ética

Abstract. We accept the need for symbolic level for the joint and renewed sense of the past, that is, recognize its importance in the work of memory. Therefore, we intend to reflect on how cinema Ukamau Group (GU) led by Jorge Sanjinés (1963-present) and production of Teatro de los Andes (TA) founded by César Brie (1991-2009), have been contributing to processes social reconfiguration of the meaning of the Bolivian local history. The recovery of local culture (memory vernacular traditions, stories, legends, myths, forms of relationship) and problematize issues of political significance through images and speeches, it produces “shared memories” re-presentations of experiences and occurred amplification of voices past and a present that relearn to see, hear, read and interpret the past. This work shows the theoretical framework from which we think memory as a problem; then advance on their specific relevance in cultural groups observe regularities in common and peculiarities.

Keywords: Memory - Grupo Ukamu - Teatro de Los Andes - Redemption - Ethics

Introducción

¿Qué materialidades simbólicas, culturales, artísticas, necesitamos para el trabajo de la memoria? ¿Qué ambigüedades, indeterminaciones, opacidades, vacíos y superficies reflectantes admitimos en ellas? Aceptando la necesidad del plano simbólico para la articulación y renovación del sentido sobre el pasado, es decir, reconociendo su importancia en los trabajos de la memoria, reflexionaremos sobre cómo el cine del Grupo Ukamau (GU) dirigido por Jorge Sanjinés (1963-actualidad) y la producción de Teatro de los Andes (TA) fundado por César Brie (1991-2009), han aportado a procesos sociales de reconfiguración del sentido de la historia local boliviana¹. La recuperación de cultura local (tradicio-

¹ Liderado por Jorge Sanjinés desde mediados de la década del sesenta el Grupo Ukamau fue parte del movimiento de cine político latinoamericano, un cine urgente, de contrainformación y denuncia, combatiente y ligado a las mayorías desposeídas. El objetivo de las películas era contribuir a la toma de conciencia de los bolivianos en derredor de la explotación, opresión y humillación imperialista y también interna, denunciando la violencia ejercida con memoria y compromiso con la realidad del presente. Su cine era concebido como un arma de combate, y la transformación social en clave de inexorable revolución socialista una responsabilidad (un imperativo) a asumir. La labor de Ukamau-Sanjinés en el cine latinoamericano es capital y ha funcionado como referente ineludible en discusiones, foros y encuentros regionales e interna-

nes vernáculas, cuentos, leyendas, mitos, formas de relación) y la problematización de temas de significación política a través de imágenes y discursos, produce “recuerdos compartidos”, re-presentaciones de experiencias acaecidas y la ampliación del pasado y sus voces en un presente que reaprende a ver y escuchar, leer e interpretar lo pretérito.

Este trabajo da cuenta del andamiaje teórico desde el cuál pensamos la *memoria como problema*; para luego avanzar sobre su pertinencia específica en los colectivos culturales observando regularidades en común y particularidades. Comparar ambos grupos nos permite estudiar modalidades específicas de trabajo(s) de memoria(s) en diálogo con contextos diferentes puesto que, si en los sesenta y setenta el ejercicio de la memoria a través de la cultura permitía abrir una posibilidad de “completar lo que ha quedado trunco”, es decir la redención utópica del pasado de los vencidos (que no son únicamente víctimas); desde la recuperación democrática:

Frente a la desazón del discurso homogeneizante de la globalización, la irreverencia y la desesperanza de la posmodernidad en su deslegitimación de las utopías posibles, y el triunfalismo virtual del capitalismo neoliberal ... la memoria parece así como único reducto desde el cual articular discursos utópicos que más que proponer grandes proyectos buscan reconstituir los espacios de pertenencia cultural amenazados por la globalización cultural como correlato de la globalización económica y tecnológica y el progresivo

cionales de realizadores vinculados al cine político.

Teatro de los Andes se estableció bajo la dirección de César Brie en 1991 en Bolivia en el pueblo de Yotala, dedicándose de manera exclusiva a la experimentación, entrenamiento y producción teatral. Promovía la formación integral de un “actor-poeta” (hacedor y creador) bajo una propuesta de teatro del humor y la memoria, que incorpora músicas y danzas tradicionales de Bolivia y otros países, y experimenta con distintas disciplinas artísticas y medios expresivos. Sus espectáculos buscaban movilizar el sentido común, reflexionar sobre la indiferencia, la violencia, la discriminación y la corrupción, subrayando la fecundidad del cruce mixto entre una técnica occidental y la cultura andina que da sentido. Con distintas formaciones el grupo funcionó hasta el 2010 bajo la dirección César Brie. Actualmente Alice Guimaraes, Giampaollo Nalli, Gonzalo Callejas y Lucas Achirico continúan trabajando juntos bajo el nombre de TA. En el ámbito local, el grupo ha dinamizado productivamente la enseñanza y profesionalización del teatro, con propuestas dramatúrgicas y escénicas de contenido social y político.

debilitamiento del poder de los estados nacionales frente a los grandes conglomerados transnacionales (Del Campo, 2000: 77).

Un zócalo de ideas para la noción-problema de *memoria*

Pensar la memoria como el sentido construido del y sobre el pasado y sus diversos enlaces con el presente y el futuro conlleva en primera instancia entenderla como un proceso activo, interactivo y dialógico que forma parte de otra construcción, también social y cultural pero más amplia, como es el tiempo (Jelin, 2002; Güell y Lechner, 2006). Bajo el encuadre de cierta concepción del tiempo y de la historia, y siempre desde el presente y con el presente –sus marcos de sentido, herramientas, lenguaje, sensibilidades culturales e interrogaciones éticas–, la memoria implica la toma de posición y posesión del pasado, una responsabilidad, un análisis simultáneo del ayer y el hoy en función de un mañana deseado, un ejercicio cuya *distancia* hace posible pensarlos como tiempos abiertos, sobre los cuales se establecen distintas anudaciones.

Se elige “volver” al pasado para saber y hacer en el presente: un presente en disputa. Si el trabajo de la memoria funciona articulando una dimensión episódica y una semántica diseñando un *continuum* significativo, una perspectiva asumida que entrelaza narrativamente distintos acontecimientos, es evidente que no sea neutral ni pacífico, pues está orientado por intereses políticos e ideológicos. Entre la reproducción del *status quo* y su disrupción contestataria, hay toda una serie de posicionamientos mixtos y paradójicos que las memorias que compiten por la visibilidad y audibilidad dominante, adoptan de modo variable según la coyuntura histórica y el juego de relaciones de fuerza. Tal como advierte Jelin, entre el rito y la rutina, la lucha y la domesticación tranquilizadora, debe insistirse que: “Lo importante [es] el hecho de que existan estas propuestas y haya activación social alrededor de ellas, porque en ello está el reconocimiento de los conflictos, de los diversos actores y sus orientaciones e intereses, y de la pluralidad de voces que cualquier régimen democrático tiene que contener e incorporar” (2007: 336).

Para diferenciar e incluso mapear el campo de memorias en pugna, es importante observar tanto la representación de sí mismas que exhiben como su lugar de enunciación. El primer punto alude a su dimensión metatextual, ese

“decir que dice la memoria” –incluso en la “imposibilidad”, límite, inadecuación o aberración de la memoria transmitida–. El lugar de enunciación es su ubicación geocultural: “el horizonte ideológico y el horizonte político o la “agenda” política desde donde se construye dicha enunciación” (Achugar, 2003: 211). A partir de estos rasgos es posible caracterizar dos polos en tensión que representan formas, procesos o dinámicas de confrontación del pasado, subrayando ante todo que las prácticas concretas nunca se instalan de modo compacto en uno u otro. La polaridad que a continuación presentamos sirve como sintético esquema de referencia para estudiar las posiciones fluctuantes y gradaciones intermedias que adoptan las memorias, al combinar rasgos de una rememoración “hegemónica” y otra “alternativa”. La primera suele organizar representaciones del pasado coherentes y funcionales al sistema sociosimbólico dominante a través de modelos explicativos nítidos: su aspiración es ser naturalizada/automatizada, produciendo certezas². La segunda es opaca, provisoria, metarreflexiva, se autoevidencia. Por lo general clandestina y crítica, puede complicar al relato oficial al volver sobre ciertas certezas y cuestionar su validez, y así *darle trabajo al trabajo* de la memoria, dinamizarlo, haciendo emerger nuevas raíces o contramemorias invisibilizadas (Achugar, 2003; Traverso, 2007). Aquí se producen simultáneamente certezas y dudas, problemas. Por eso, en ella lo que es más importante es que evitaría “que los ejercicios de rememoración sean utilizados para desentenderse de las demandas políticas y sociales actuales, es decir de las deudas generadas hoy” (Oberti y Pittaluga, 2006:32)³.

Toda memoria se vale para su difusión y multiplicación, de prácticas y ritos vehiculizados por instituciones y medios, tales como el cine y el teatro: se ancla

² En torno de los vínculos entre historia, memoria y poder, Enzo Traverso advierte: “Dado que memoria e historia no están separadas por barreras infranqueables, sino que interactúan en forma permanente, inevitablemente se deriva una relación privilegiada entre las memorias “fuertes” y la escritura de la historia. Cuanto más fuerte es la memoria –en términos de reconocimiento público e institucional–, el pasado del cual ésta es un vector se torna más susceptible de ser explorado y transformado en historia aunque esta relación no sea directa, porque se define en el seno de contextos diferentes y está sujeta a múltiples mediaciones, sería absurdo negarla” (Traverso, 2007: 88).

³ Aunque lo desarrollaremos después, adelantemos que el tipo de memoria –acción de recuerdo y relato– que hacen posible y transmiten los colectivos se acerca fundamentalmente a los caracteres de la memoria alternativa.

en experiencias materiales y simbólicas insertas en dinámicas y sistemas de autoridad y consumo. El recuerdo y olvido son sus dos componentes activos, así como el silencio y la ambigüedad: narración y práctica creativa, la memoria es selección y procesamiento. En ese recorte late una (cierta) política *de* la memoria –qué se recuerda/qué se olvida, qué grupo se consolida, cuál se desempodera–; y también se evidencian las formas *que hacen* al mismo acto de rememoración, es la politicidad misma del y en el trabajo de la memoria “las políticas en las memorias” (Oberti y Pittaluga, 2006: 31). Son variadas las formas de recordar –para repetir, para no-repetir, para redimir, para aprender–; así como hay varias clases de olvido –el que intencionadamente busca ocluir cierto pasado, “borrarlo”, silenciarlo; el que hace posible dejar lugar a lo nuevo–.

Precisamente, Yosef Yerushalmi propone una sugerente distinción que recuperamos al diferenciar *mnemne* (memoria) de *anamnesis* (remisnicencia). Mientras la primera permanece de forma continua, ininterrumpida, como canon, Ley, enseñanza; la segunda señala *lo olvidado que regresa*, que se recupera (aunque transformado) poniendo en primer plano lo que ha sido dejado de lado, el esfuerzo por reponer lo olvidado –que a su vez puede, potencialmente, pasar a formar parte del canon–. Dice el autor: “Un pueblo “olvida” cuando la generación poseedora del pasado no lo transmite a la siguiente, o cuando ésta rechaza lo que recibió o cesa de transmitirlo a su vez un pueblo jamás puede “olvidar” lo que antes no recibió” (2006: 18). Entonces, así como un grupo decide repetir lo que ya sabe u olvidar, puede también reunirse y producir una *anamnesis colectiva* para darle sentido a aquello que por su naturaleza (traumática, o de diferencia simbólica en relación al orden dominante) en el momento de su acontecer no tuvo superficie de inscripción (Kauffman, 2007)⁴. Aunque lo desarrollaremos un poco más adelante, sostenemos que, las producciones culturales de ambos colectivos pueden ser interpretadas como ejercicios anamnéticos públicos, compartidos.

⁴ La *anamnesis*, vale aclararlo, no es un sustituto de la justicia, aunque pueda abrir un cauce político hacia ella: “no se trata de identificar justicia y memoria, sino que frecuentemente hacer justicia significa también rendir justicia a la memoria” (Traverso, 2007: 92).

Cine y teatro, GU y TA: transmisiones que ejercitan y construyen la(s) memoria(s)

Según Hugo Vezzetti, la actualidad del pasado se manifiesta en su “capacidad para engendrar preguntas nuevas, para movilizar un ejercicio de revisión y de autoindagación en la comunidad. En ese sentido, la dimensión de la memoria puede pensarse como uno de los planos a través de los cuales una sociedad se interroga sobre sus diferencias y sus límites” (Vezzetti, 2009: 37). Esta función de auto-examen social de la memoria se activa a partir de acciones y canales de transferencia. La transmisión de saberes y sentidos del pasado –o incluso el mantener los *sinsentidos* del pasado (Jelin, 2007)– hace posible la reproducción social y cultural a partir del reconocimiento de una filiación. Resumiendo el planteo –a sabiendas que cada experiencia y práctica debe ser analizada en su heterogénea y contradictoria especificidad y que, más que los extremos, son los estadios medios los que interesan–, digamos que esto puede llevar a la ampliación dialógica de la esfera pública, o a la repetición compulsiva de un orden restrictivo y segregador.

De carácter generacional, familiar o grupal, la transmisión se despliega en la intersubjetividad informal, escolar, ritual, artística, festiva, conmemorativa, celebrativa, de acciones estratégicas de intervención social; y también a través de la inercia. En el ejercicio de creación y transmisión de relatos mnémicos es fundamental la ayuda o apelación a los recuerdos y narraciones de otros: hacer memoria es siempre hacer memoria con otros, junto a otros y gracias a otros. Consideramos que, lejos de la sacralización, la clave paradójica para una transferencia dinámica y creativa es la libertad y autonomía de aquello transmitido: el relato que pasa “de mano en mano” y se modifica en diálogo con los contextos, es el que sigue vivo.

Aunque históricamente se ha buscado controlar, regular y normalizar la facultad del recuerdo a través de distintos dispositivos e instituciones –incluso a través de la violencia y el terror–, la memoria puede también ampliarse y potenciarse a partir de soportes externos de ayuda: elementos capaces de “solicitar” el trabajo de la memoria. Allí es precisamente donde ubicamos las experiencias estéticas que el GU y TA promueven: “como el hacha para el lago congelado que llevamos dentro de nosotros” (Kafka en Huyssen, 2002: 163) resultan vías origi-

nales de irrupción del pasado en la vida pública, escenarios sociales de construcción de nuevos sentidos sobre la historia.

Retomando la distinción que realizara Yosef Yerushalmi entre *mnemne* (memoria) y *anamnesis* (remisnicencia), pensamos la producción de los grupos Ukamau y TA, como generadoras de *anamnesis públicas o procesos estéticos de anamnesis compartidas* que, discutiendo con el libreto de memoria dominante, le hacen lugar a lo ocluido a través de la imagen y la escena produciendo experiencias de transformación del saber. Su modalidad productivo-receptiva pone en emergencia voces “otras” que *rasgan* el relato dominante aceptado y reproducido –que invisibiliza y desestima la cultura tradicional andina y sus formas de organización política; trivializa la pobreza; silencia los episodios de violencia planificada, omite episodios de corrupción e injusticia–, y dejan *aparecer* una narración subterránea, resistente, que invade el espacio público. Poner en imágenes y poner en escena acontecimientos de carácter político y cultural obturados, marca la posibilidad de tomar contacto con ese pasado, aún y sobre todo cuando no se lo haya vivido. Así, los grupos buscan hacer su aporte a la construcción de un orden social más justo, humanizado y solidario, impugnando la exclusión y el racismo contra los sectores populares e indígenas.

Hasta hace unos años, en Bolivia el pasado dictatorial dialogaba con un presente democrático amenazado y en disputa violenta, en cuyo marco ambos directores rechazaron y denunciaron toda forma de discriminación reaccionaria y violencia segregadora. De hecho, en las producciones del GU y de TA la memoria no se tensa/opone con el silencio o el olvido –que son parte del mismo y paradójal *trabajo*–, sino con el retaceo o ausencia de un espacio/esfera pública en la que el diálogo y el debate para la transformación y gestión del mundo compartido sea posible. Hacia 1995 Sanjinés entendía que sus films eran un modo de repensar el país y la sociedad, una forma de crear espejos críticos para el autoreconocimiento colectivo, y que allí radicaba su potencia política, pues esa autoconciencia funcionaba como clave de lectura contra el racismo: “es fácil que una sociedad entera que no se entiende a sí misma, sea arrastrada al abismo ... la ética no encuentra referencias aceptables y la violencia surge como la posibilidad más aceptable ... cuando una sociedad no se mira o tarda demasiado en mirarse a sí misma, es que diluye su proceso identificadorio, pierde identidad ...” (Sanjinés,

1996: 75). Por su parte, César Brie advertía:

Yo decidí trabajar “La Iliada” para enfrentar el tema de la violencia porque estoy convencido de que la violencia regresa ... Creo que esta especie de democracia basada en la corrupción, el robo y la injusticia crea todos los presupuestos para que regrese la violencia, mas desesperada porque ni siquiera está soportada por una esperanza, es la violencia de quien no sabe cómo reaccionar (Brie: 2002, 25)⁵.

Si bien las producciones de ambos colectivos pueden entenderse como *anamnesis públicas o procesos estéticos de anamnesis compartida*, es menester preguntarse ¿lo hacen de igual modo? ¿Qué ideas permiten caracterizar las narraciones mnémicas del GU, y cuáles pensar las de TA?

En sintonía con los caracteres de un tiempo de radicalización ideológica –que se extiende entre mediados de los sesenta y mediados de los ochenta–, es decir, un tiempo de desnaturalización del discurso hegemónico y configuración de una práctica contestataria y resistente, las películas del GU están guiadas por una función didáctica, de agitación política y de develamiento de una realidad oculta para el espectador, participando de la tarea de liberación material y simbólica a sabiendas que: “la memoria popular, colectiva, revolucionaria, se construye sin necesidad del cine ... pero el cine puede ayudar a fijarla mejor, puede dinamizarla y por tanto contribuir a su aceleración” (Sanjinés, 1983: 42). Desde esa conciencia en tanto ejercicio/trabajo y relato, la memoria del GU transmitida a través de sus obras tiene un marcado tono de denuncia combativa funcional a la construcción de una sociedad nueva mediante el cambio revolucionario. La ampliación de la conciencia histórica, el desenterramiento de las luchas y los mártires populares del pasado y el fondo cultural tradicional dignificado, apunta a desenmascarar la continuidad de las injusticias en el presente y estimular a la

⁵ Brie ha señalado, por ejemplo, su indignación frente a la complicidad de los diarios, ayer y hoy: “Curiosamente los mismos periódicos que hoy acusan de “dictador” a Evo Morales, elegido con el cincuenta y cuatro por ciento de los votos, se encargaron de ensalzar al dictador “arrepentido” en su nueva máscara democrática” (Brie, 2008: 30). Brie alude al militar Hugo Bánzer, quien fuera elegido en la década del noventa como presidente de Bolivia.

acción hacia un orden que reponga la utopías del pasado incumplidas: es un tipo de memoria que, leída desde el enfoque de Walter Benjamín, *redime* el pasado. Por eso, parte del “desmontaje del presente como dimensión dominante de la temporalidad histórica”. Para ello [distingue] la fisura sobre cuya sutura se construyó la omnipotencia del presente: esa fisura es el pasado, en cuanto pasado pendiente” (Oberti y Pittaluga, 2006: 208).⁶

En una entrevista con Dina Nascetti en Roma en 1971, Jorge Sanjinés advirtió en los objetivos señeros de la película *El coraje del pueblo* (1971) el horizonte de su producción filmica en general, señalando el impulso a un: “rescate del olvido de hechos que no deben olvidarse y sobre los que se han tendido velos de confusión y error; de situaciones históricas claves; de nombres que se deben anotar en el libro de la justicia popular ... [el] esclarecimiento en relación con hechos susstraídos a la información o desfigurados deliberadamente” (1999c: 200). El pasado se rescata en tanto “futuro utópico” trunco, interrumpido, para abrir profundas fisuras en un presente “quieto”. El encuentro con el pasado rompe el *continuum* de una historia homogénea, hace “saltar la historia” de los opresores, pero lo hace en clave de “débil fuerza mesiánica” del presente: “aquella que acepta el pasado *en cuanto pasado* y admite, entonces, una pérdida. En la medida en que *acoge* lo pasado del pasado, es “débil”, y a la vez que reclama su transfiguración en presente y se opone a la presentificación dominante, es “fuerza”” (Oyarzún en Oberti y Pittaluga, 2006: 207).

Con la llegada de la democracia a Bolivia en lo que es su última fase productiva, aunque el GU mantiene el énfasis en la comunicación buscando la clarificación histórica; la presencia de certezas totalizantes se relativiza, hay un alejamiento narrativo de retóricas radicalizadas y sus declaraciones públicas sufren

⁶ También podríamos nombrar la memoria del GU, como “memoria insurgente” desde la perspectiva de Forres Hilton y Sinclair Thompson: “La memoria insurgente es una conciencia temporal que articula pasado y presente, nutriendo la identidad y la práctica política colectiva, arraigándolas en el accionar insurgente de los antepasados, y otorgándole, por tanto, un sentido social más profundo al levantamiento contra el orden dominante ilegítimo, con el propósito de entablar relaciones sociales nuevas. La memoria insurgente puede contemplar fuentes simbólicas y humanas, prácticas y estratégicas, de inspiración política; y dada su potencia cultural y moral, puede fortalecer el ánimo y la razón de los sujetos, aun con los altos riesgos que conlleva un enfrentamiento con el poder dominante” (2005:9).

desplazamientos semánticos significativos. Si bien permanece la idea de la necesidad de cambios profundos, la postura combativa da paso progresivamente a otra de corte humanitario e intercultural. Evidenciando esta transformación el cineasta decía al periódico boliviano *Presencia* en junio de 1995: “Nuestro cine fue de un abierto enfrentamiento a las dictaduras. Al cambiar la sociedad al sistema democrático, los objetivos del cine también cambian” (1999d: 294). En esta última etapa productiva la *redención* del pasado pasa de las luchas y los mártires populares históricamente situados, hacia el fondo ético y cultural andino que sigue siendo necesario visibilizar y ponderar en tanto clave para la configuración de un futuro socio-cultural inclusivo. A mediados de los noventa, Sanjinés sostenía que el propósito de su cine era:

Inquietar sobre la idea de vislumbrar una Bolivia que conjugue sus diversidades, que utilice sus pasados y elabore sabidurías para respetarse a sí misma respetando las diferencias culturales, extrayendo las lecciones y aprendiendo de sus caídas y carencias. No para quedarse ensimismada en su propia complejidad sino para que siga elaborando preciosas complejidades que den más alegría y más asombro, haciendo del vivir una permanente manera de reverenciar la vida, de admirarse con más pasmo de todo lo maravilloso que nos rodea y desear, con más fervor, superar lo penoso, lo injusto. ... Del intercambio, las influencias, de las mutuas admiraciones nacen nuevas culturas, nuevas y más profundas maneras de conocer y por lo tanto, el conjunto de la complejidad, puede dar más notables saltos hacia la consolidación de una unidad mas intrincada, resistente y fuerte (1999b: 45-46).

Enmarcando su labor dentro de un tiempo de democratización política, social y cultural –que se extiende entre la mitad de la década del ochenta hasta la actualidad– TA priorizó, en el tratamiento de tópicos históricos, la aparición plural de “pequeñas voces” tensadas con los grandes relatos homogeneizadores que las invisibilizaban, y en el trabajo con la memoria cultural boliviana, la presencia de motivos visuales, temas y narrativas de la cultura popular urbana, mestiza e indígena. Propuso una estética que subrayaba la importancia del diálogo entre lo diferente –y no la mera yuxtaposición despolitizadora de lo “multi” cultural–, y los planteos éticos ligados a la transformación y consolidación de la

democracia participativa. El programa de TA ha sido el de un teatro “del humor y la memoria”, que cuenta historias para recordar, volver en sí a través de una belleza que ilumina el presente y la humanidad, en su miseria y su riqueza.

El ejercicio propuesto a través de las puestas es una manera de volverse responsable por un pasado que tiene *todo que ver* con el presente, un presente que debe reponer, reparar la integridad de los DD.HH. de las víctimas en un proceso abierto de restitución de historias no-nombradas, que interpelan éticamente desde el lado oscuro que sostiene el presente. Por ello, si se hace retornar el pasado para resignificarlo y visibilizarlo –ya sea bajo la forma de testimonios, o tradiciones campesinas e indígenas, utilizando dialectos y lenguas como el quechua o aymara, representando leyendas, costumbres populares, etc.– es para *aprender* de él: “En la palabra recordar están las raíces de corazón y lazo. Recordamos para trabajar en el presente sin necesidad de quemar naves. La memoria no mira hacia atrás aunque lleve una cuerda y un sentimiento que nos une al pasado” (Brie, 1997: 21).

En ese sentido, *aprender* del pasado es *elaborarlo* desde una perspectiva *éticamente responsable*: elaboración que significa esfuerzo de carácter dinámico y procesual, una búsqueda de sentido cuya distancia crítica permite una comprensión no repetitiva ni sacralizante del pasado. En esta memoria, se reúnen el duelo como el deber de reintegrar a los muertos insepultos (Vezzetti, 2009: 13), el reclamo por la justicia con respecto a los más desfavorecidos y la interpelación ética-humanitaria. En palabras de Brie:

En el cono sur era evidente que se hablaba de superar ese período de la dictadura, de superar todos esos dolores, de crear en el arte cosas nuevas. Se confundía el olvido necesario para seguir adelante con la remoción, con remover, con no haber dicho nunca qué fue lo que ocurrió, con la impunidad no sólo de los culpables, sino de pensamiento, de seguir adelante pisoteando una generación destrozada, destruida. Los más afortunados, condenados al exilio interior con sus bocas cerradas, los menos afortunados, a desaparecer (2002: 26-27).

En tanto *elaboración ética* del pasado, la memoria que entrañan las producciones de TA parte de la crítica a la deshumanización y el reconocimiento del daño

sufrido, pero apunta a la propulsión de nuevos aprendizajes y socialidades más democráticas y justas bajo una ética social alternativa a la hegemónica del consumismo y el pasatismo, y que contrapesa la intolerancia y la corrupción. Las obras ofrecen espacios sin respuestas conclusivas-concluyentes, ni soluciones edulcoradas, para incluir zonas grises, paradojas y contradicciones. La denuncia dolorosa de la violencia y la injusticia, se tensa con la “resiliencia” entrevista en diferentes situaciones y actores sociales representados. Como capacidad de reparación y expansión del entramado colectivo en contextos económicos y políticos adversos, se destaca el modo en que la cultura puede transformar en material productivo experiencias de dolor, escasez, escepticismo, violencia, resignificándolas en un sentido potenciador de la Vida-en común.

Anamnesis elíptica y ejemplar

Habiendo recorrido la plataforma teórica desde la cual pensamos la noción-problema de *memoria*; precisado un funcionamiento “común” en nuestros casos de estudio; y explicado la especificidad de cada variante según el grupo a considerar; queremos concluir este trabajo con la consideración de una de las modalidades por la que ambos colectivos constelan el pasado, el presente y el futuro: la “memoria elíptica”. A través de esa idea hacemos referencia a la dinámica relacional o circuito que vincula/religa el pasado *reciente* y el presente, la cronología histórica de las luchas y masacres campesinas y obreras, las insurgencias urbanas de “ayer” y de “hoy”. Decimos “memoria elíptica” (relativa a la elipse geométrica) porque hay dos centros que se reenvían obstinadamente y generan un movimiento reflexivo. Son aquellos acontecimientos violentos, traumáticos que, perteneciendo al pasado reciente pero habiendo sido obturados, silenciados, vuelven, se actualizan intencionadamente en el presente: esa tracción hace posible que aquel evento interrumpido, salteado, diferido o impedido, resurja, se reactive, regrese⁷.

⁷ Otra de las modalidades de rememoración que cultivan ambos colectivos es la que llamamos “memoria circular”. Esta noción alude a la representación del pasado cultural, las formaciones socio-simbólicas de larga duración, de existencia prolongada e incesante/continua en el tiempo, la problematización de temas como configuraciones culturales heterogéneas, discursos identitarios y vínculos interculturales. En este caso las obras hacen presente ciertas prácti-

Desde el antológico texto de Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria* (2007), sabemos que esa ligazón, esa lectura que trae al presente lo sucedido puede realizarse de un modo literal o ejemplar. Mientras el primero es intransitivo, duplica e interpreta por contigüidad, no va más allá de lo acontecido “estableciendo además una continuidad entre el ser que fui y el que soy ahora, o el pasado y el presente de mi pueblo ...” (2007: 30); una forma *ejemplar* de reminiscencia observa el acontecimiento sufrido como parte de un tejido o campo de relaciones más amplio, construye un *exemplum* y descubre allí una enseñanza. Justamente, el GU y TA despliegan un tipo de trabajo mnémico por analogías que sirve para entender y discutir situaciones actuales y futuras, operando por semejanzas y en función del “aquí y ahora”. En sus materiales “el pasado se convierte por tanto en principio de acción para el presente” (31), lo que no implica la dilución banal o generalización abusiva pues “no hace desaparecer la identidad de los hechos, solamente los relaciona entre sí, estableciendo comparaciones que permiten destacar las semejanzas y diferencias” (45).

¿Cómo funciona la memoria para la redención del GU y la memoria para el aprendizaje ético de TA dentro de la modalidad de la *anamnesis elíptica*?

En términos generales, la propuesta que encarna el GU no regresa al pasado reciente en busca de una arcadía pura e ideal donde arroparse pasivamente, sino que se desvía a través de él hacia el porvenir en vistas a la revolución, leída como interrupción de una evolución que lleva a la catástrofe e implica el retorno sin fin de la derrota de los proyectos emancipatorios. El tipo de trabajo de memoria

cas y rasgos de la cultura andina (lenguas, danzas, cantos, iconografías, costumbres, etc.) y formas de representación del territorio, abordando asimismo el topos de la migración (itinerario conflictivo que va del desarraigo, al regreso a la tierra de origen). Para nombrar esta forma de memoria tenemos en cuenta que en el pensamiento andino la “circularidad” es la perspectiva globalizadora que impregna las nociones de tiempo y espacio. Su manifestación más fuerte en lo relativo al tiempo es la ciclicidad que permite la regeneración y recreación de la Vida, la simultaneidad de tiempos en el presente, la resonancia de diferentes temporalidades: el retorno “no exacto” de los seres y las cosas. Desde la concepción aymara el tiempo es cualitativo, no cronométrico: por eso el futuro está “detrás”, a la espalda, es lo que no se conoce aún, “lo que vendrá”; mientras que el pasado se encuentra adelante, “a la vista de los ojos”, porque es lo conocido, aquello sobre lo que ya existen referencias, es experiencia vivida y permite “seguir andando”.

Aunque es obvio señalemos que, en cada colectivo y en cada obra –dependiendo del período histórico propio de cada grupo– habrá cierta “dominancia” de una u otra memoria.

para la redención que se observa en las películas del GU ve el pasado como esbozo ardiente y parpadeante, opuesto al cortejo triunfal del progresismo confortable. Su fuerza acumulada “se convierte en la materia explosiva con la cual la clase emancipadora del presente podrá interrumpir la continuidad de la opresión” (Löwy, 2012: 132).

Este tipo de rememoración involucra entonces una voluntad por reparar lo abandonado, lo desolado y se asocia a la idea de felicidad, el derecho a la dicha y la realización. De ahí que permanentemente los films del GU destaquen que esta memoria no se manifiesta de forma espontánea o automática, sino que debe *ejercerse*, implica un esfuerzo por desplegar una iluminación mutua y de doble alcance: el pasado reciente en su herida, en la necesidad de su reparación; y el futuro como utopía. Por eso, retomando lo dicho por Benjamín sobre el historiador, nosotros entendemos que el GU: “... capta la constelación en la cual ha entrado su época con una época anterior perfectamente determinada. Funda así un concepto del presente como *tiempo actual* en el que han penetrado *astillas del tiempo* mesiánico [ellas] son los episodios de rebelión, interrupción efímera en la continuidad histórica, redenciones fragmentarias” (Benjamín en Lowy, 2012: 160-161).

Por su parte, TA concretiza una memoria de aprendizaje ético que hace hincapié en la necesidad de traer el pasado al presente para contribuir a la diseminación de elementos críticos que estimulen, interpelen y construyan una actitud lúcida frente a los problemas relativos a los DD.HH. fomentando una postura que proteja y garantice el respeto y cuidado por la Vida (Vidal, 1997). La responsabilidad ética radica en crear condiciones que promuevan el derecho a una vida digna para todos, desde un aprendizaje doliente del pasado en tanto herida abierta: en esta memoria late la certeza de que el porvenir no juzga por olvidar, sino por recordar y, aun así, no actuar en concordancia (Huyssen, 2002: 164). Por eso, es también una manera de cuestionar la Justicia democrática, para reimprimirle el cuidado por lo irrecuperable de la vida en atención a un diálogo inclusivo e incluyente.

Más que la pólvora para agigantar las luchas del presente, esta memoria para el aprendizaje ético va hacia el pasado reconociendo una pérdida irreparable, reconociendo la muerte: se trata de una *anamnesis* que aprende a partir de un duelo compartido, que articula las esferas privada y pública. La noción de “due-

lo” a la que aludimos incluye una ausencia afectiva concreta (una vida con una identidad e historia personal trunca), el proceso de elaboración de la pérdida/situación traumática y también, y esto es sumamente importante, el “enfrentamiento” con un orden que busca solapada o explícitamente repetir la violencia y la muerte en el presente. Duelo como recurso político, o en palabras de Judith Butler: “un proceso lento por el cual desarrollamos un punto de identificación con el sufrimiento mismo ... éste puede ser el punto de partida para una nueva forma de entendimiento si la preocupación narcisista de la melancolía puede estar orientada hacia una consideración de la vulnerabilidad de los otros” (Butler, 2006: 88).

Dentro de estas memorias ¿es posible justificar el uso de la violencia para llegar a la concreción de esa utopía que se llama “revolución” o a un orden social más justo, democrático y humanizado? En relación al llamado a la violencia “desde abajo” y contestando sobre la invención del episodio final de castración a los miembros del Cuerpo de Paz en la película *Yawar Mallku* (1969), en una entrevista publicada en el verano de 1971 en Londres dijo Sanjinés:

En verdad los indios persiguieron a unos miembros del Cuerpo de Paz que estaban alojados en una casa. Los indios los rodearon y los hubieran matado si el alcalde no hubiera intervenido ... Yo creo que, si estamos comunicándonos con la gente de alguna manera, es importante decirles que ellos tienen la capacidad de liberarse. Para mí, esto implica, sencillamente, una llamada a la violencia, una violencia que la gente no ha provocado, pero a la que hasta ahora han sido sometidos. La última toma estática de los brazos levantados en armas significa claramente, y sin duda, que la única solución para que los indios mejoren su situación y para que Latinoamérica se libere es la revolución (1979: 151).

De manera intuitiva en los primeros años de trabajo y con enérgica insistencia durante el período de radicalización política y el exilio, la violencia revolucionaria funciona como un elemento constituyente de la memoria para la redención de los sectores subalternos en los films de Ukamau: se admite como parte del proceso de apertura de un orden político nuevo que redima a los vencidos. Como señalara Pilar Calveiro en torno a la justificación del uso de la violencia

dentro de los proyectos revolucionarios de los sesenta y setenta:

La fuerza se dirige a instaurar condiciones de reciprocidad o de mayor equilibrio que permiten la apertura del diálogo, es decir, la instauración de un sistema eminentemente ético reclama de un “forzaje” previo, orientado a restituir o crear condiciones que den lugar a la palabra. Por su parte, aún desde dentro de esta misma ética discursiva no es fácil condenar la violencia si a quienes la ejercen se les ha negado la condición de dialogar, es decir su propia condición de personas (2012: 29).

Pero, si la violencia es constitutiva de la dominación y la política, la política reside también en la apertura del diálogo y un límite al uso de la fuerza: un límite que corte la espiral creciente de agresión y suspenda su legitimidad “estratégica”. Por eso, en este mismo sentido, es posible leer un cambio en el último período productivo del grupo, donde el funcionamiento redentor dentro de la *anamnesis* elíptica, se distancia del discurso beligerante-militarista del “cambio a través de las armas”, apelando a otro próximo a los DD.HH. y la democracia.

Por su lado, César Brie sostiene: “quien recuerda, testifica. Todo artista, todo actor testifica al mismo tiempo sobre arte, muerte y vida ... Responsable es quien responde al arte, a la muerte, a la existencia. Artista responsable es quien con su arte atravesado por la muerte indaga en las vivencias” (Brie, 1997b: 65). Situada en un contexto completamente diferente al de la memoria del GU, lejos de horizontes y narrativas revolucionarias, y con el peso simbólico, afectivo y material de la muerte y violencia sistemática de las dictaduras latinoamericanas, y el régimen neoliberal de los noventa y primeros años del 2000, la memoria para el aprendizaje ético se opone a cualquier forma de violencia. Como señala la cita, la conciencia de la muerte –en un sentido universal de perennidad de la vida, y en un sentido histórico-social de la barbarie–, y la necesidad del duelo van juntas hacia la comprensión práctica de nuevas formas de con-vivir: esta forma de rememoración trae el pasado doliente como cuña que abre espacios para “habitar juntos”, cuestionar la sociedad cuestionándose primero personalmente, expresar paradojas y contradicciones. La iluminación, problematización y comprensión del pasado en temas relativos a exclusión, corrupción, desaparición forzada de

personas e identidades subalternizadas se orienta a proponer una re-humanización del espacio compartido: la cultura se convierte en un ámbito de y para la Vida. Este tipo de memoria busca perforar en el orden cotidiano una zona de experiencia donde puedan producirse subjetividades alternativas, reconfigurarse el imaginario común e impugnar el *status quo*. En esa morada habitable o *arquitectónica*, la simbolización de la realidad habilita la imaginación de otras formas de construcción cultural de la sociedad y la praxis política.

Bibliografía

- Achugar, Hugo (2003): “El lugar de la memoria, a propósito de monumentos (motivos y paréntesis)” en Elizabeth Jelin y Victoria Langland (comps.): *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid: Siglo XXI.
- Aprea, Gustavo (2012): “Documental, historia y memoria: un estado de la cuestión” en *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado*. Los Polvorones, Universidad Nacional Gral. Sarmiento.
- Benjamín, Walter (1987): “Tesis de filosofía de la historia” en *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- Brie, César (1997): “Terezín. Niñez, música y arte en un campo de concentración” en Revista *El tonto del Pueblo* N° 2, junio 1997. La Paz: Plural.
- (1997b): “Otras reflexiones” en Revista *El tonto del Pueblo* N° 2, junio 1997. La Paz: Plural.
- (2002): “Intervención en Dramaturgias posibles en América Latina y el Caribe” en Revista *Conjunto* N° 125 mayo-agosto 2002. La Habana: Casa de las Américas.
- (2008): “Otra vez Marcelo Quiroga. Testimonio de un proceso de creación” en Revista *Conjunto* N° 147. Abril-Junio 2008. La Habana: Casa de la Américas.
- Butler, Judith (2006): *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Calveiro, Pilar (2006): “Los usos políticos de la memoria” en Gerardo Caetano (comp.): *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.
- (2012): “La memoria en tanto espacio ético y político” en *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudad en disputa*. Buenos Aires: Nueva Trilce.
- Del Campo, Alicia (2000): “Estéticas teatrales de la memoria como espacios de resistencia a la globalización” en Juan Villegas, Alicia del Campo y Mario Rojas (eds.): *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI*. Irvine: University of California.

- Dubatti, Jorge (2002): "Introducción. Micropoéticas y subjetividad en la escena de Buenos Aires (1983-2001)" en Jorge Dubatti (coord.): *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- (2005): "Poéticas teatrales y producción de sentido político" en Jorge Dubatti (comp.): *Escritos sobre el Teatro I. Teatro y cultura viviente. Poéticas, política e historicidad*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, CIHTT, Escuela de espectadores.
- Güell, Pedro y Norbert Lechner (2006): "Construcción social de las memorias en la transición chilena" en Elizabeth Jelin y Susana Kaufman: *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Huysen, Andreas (2002): *En busca del futuro perdido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2009): "Medios y memoria" en Feld, Claudia y Jessica Suites Mor (comps.): *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- (2011): "Usos y abusos del olvido" en *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Hylton, Forrest y Sinclair Thompson (2005): "Ya es otro tiempo el presente" en AA.VV.: *Ya es otro tiempo el presente. Cuatro momentos de insurrección indígena*. La Paz: La muela del diablo.
- Jelin, Elizabeth (2002): *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- (2007): "La conflictiva y nunca acabada mirada sobre el pasado" en Marina Franco y Florencia Levin (comps.): *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.
- (2012): "Militantes y resistentes en la historia de las memorias: silencios, denuncias y reivindicaciones" en Anne Huffschmid y Valeria Durán (comps.): *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudad en disputa*. Buenos Aires: Nueva Trilce.
- Kauffman, Alejandro (2007): "Los desaparecidos, lo indecible y la crisis" en Marina Franco y Florencia Levin (comps.): *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.
- Löwy, Michael (2012): *Walter Benjamín: aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Montesperelli, Paolo (2004): *Sociología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Oberti, Alejandra y Pittaluga, Roberto (2006): *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamiento sobre la historia*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Pernasetti, Cecilia (2009): "Acciones de memoria y memoria colectiva. Reflexiones sobre memoria y acción política" en De la Peza, María del Carmen (coord.): *Memoria(s) y política. Experiencia, poéticas y construcciones de Nación*. Buenos Aires: Prometeo.

- Pollak, Michael (2006): *Memoria, olvido, silencio*. La Plata: Ediciones al Margen.
- Ricoeur, Paul (1983): *Texto, testimonio y narración*. Chile: Andrés Bello.
- (1999): *La lectura del tiempo pasado*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Sanjinés, Jorge (1979): “Ukamau y Yawar Mallku. Entrevista a Jorge Sanjinés” en *Revista Afterimage* N° 3 Verano 1971. Londres, reproducida en Carlos Mesa (coord.): *Cine Boliviano: del realizador al crítico*. La Paz: Editorial Gisbert.
- Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau (1980): *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI.
- (1983): “Nuestro principal destinatario” en *Revista Cine Cubano* N° 105.
- (1996): “Cine y sociedad” en *Revista El Tonto del Pueblo* N° 1, Marzo 1996. La Paz: Plural.
- (1996): “Diversidad y futuro” en *Revista El Tonto del Pueblo* N° 1 Marzo 1996. La Paz: Plural.
- (1999): “¿Qué es y que ha sido el cine del grupo Ukamau?” en *El cine de Jorge Sanjinés*. Santa Cruz: FEDAM (Fundación para la Educación y Desarrollo de las Artes y Media) y Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz.
- (1999b): “La complejidad afortunada” en *El cine de Jorge Sanjinés*. Santa Cruz: FEDAM (Fundación para la Educación y Desarrollo de las Artes y Media) y Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz.
- (1999c): “El odio acumulado. Entrevista con Jorge Sanjinés” en *El cine de Jorge Sanjinés*. Santa Cruz: FEDAM (Fundación para la Educación y Desarrollo de las Artes y Media) y Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz.
- (1999d): “La diversidad, base de una Nación estable. Entrevista con el cineasta Jorge Sanjinés” en *El cine de Jorge Sanjinés*. Santa Cruz: FEDAM (Fundación para la Educación y Desarrollo de las Artes y Media) y Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz.
- Todorov, Tzvetan (2007): *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós Asterisco.
- Traverso, Enzo (2007): “Historia y memoria. Notas sobre un debate” en Marina Franco y Florencia Levín (comps.): *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.
- Vezzetti, Hugo (2009): “El testimonio en la formación de la memoria social” en Vallina Cecilia (ed.): *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Vidal, Hernán (1994): *Crítica literaria como defensa de los DD.HH.: cuestión teórica*. EE.UU.: Universidad de California.
- (1997): *Política cultural de la memoria histórica*. Chile: Mosquito editores.
- Yerushalmi, Yosef (2003): “Reflexiones sobre el olvido” en AA. VV.: *Usos del olvido: comunicaciones al coloquio de Royaumont*. Buenos Aires: Nueva Visión.