

# ENTRE IMÁGENES Y REFLEJOS... O DESPEÑARSE EN LA ALUCINACIÓN IDENTITARIA: A PROPÓSITO DE *PARA RECIBIR EL CANTO DE LOS PÁJAROS* (JORGE SANJINÉS, 1995)

Between Images and Reflections... or Fall Off Into The Identity Hallucination: About *To Receive the Birds' Song* (Jorge Sanjinés, 1995)

MARIA AIMARETTI<sup>a</sup>

Universidad de Buenos Aires / CONICET

DOI: 10.15366/secuencias2019.49-50.006

## RESUMEN

El artículo explora el modo en que, en el marco del quinto centenario de la llegada de los españoles a América, el Grupo Ukamau (GU) contribuyó a la discusión sobre la vigencia de los efectos de la conquista en el presente a través del film *Para recibir el canto de los pájaros* que, por problemas de financiamiento, recién pudo estrenarse en 1995. La película, de enorme riqueza visual y musical, provocó adhesiones y rechazos enérgicos debido al tipo de representación de las pervivencias coloniales en la identidad boliviana. Sin embargo, como buena parte de la obra del grupo posterior a *La Nación clandestina* (1989), ha sido escasamente revisitada por la crítica y la historiografía del cine latinoamericano.

La primera parte del trabajo pone en contexto el film, tanto en lo relativo a la trayectoria del GU como a la coyuntura socio-política en la que se inscribe su producción y recepción. La segunda sección revisa las nociones de colonialismo interno y paradoja señorial —formuladas por Pablo González Casanova y René Zavaleta Mercado, respectivamente—, a fin de establecer una perspectiva conceptual a partir de la cual abordar el tratamiento que en la película recibe el problema de las continuidades coloniales. La última parte analiza pormenorizadamente las estrategias narrativas y visuales que utilizó el GU para develar —hasta cierto punto— la marca colonial en las narrativas identitarias y la vida cotidiana boliviana de mediados de los años noventa.

**Palabras clave:** pervivencias coloniales, identidad, Grupo Ukamau, autorreflexividad

## ABSTRACT

The article explores the way in which, within the framework of the fifth centenary of the arrival of the Spaniards in America, the Ukamau Group (UG) contributed to the discussion on the prevalence of the effects of the conquest in the present through the film *To Receive the Birds' Song* which, due to financing problems, could only be released in 1995. The film, with an enormous visual and musical richness, caused strong adhesions and rejections due to the kind of representation of continued colonial existing tropes in Bolivian identity. However, like much of the work of the group done after *The Clandestine Nation* (1989), it has scarcely been revisited by the critics and historiography of Latin American cinema.

The first part of the work puts the film in context, both in terms of the history of the UG, and the socio-political situation in which its production and reception is inscribed. The second section reviews the notions of internal colonialism and lordly paradox —formulated by Pablo González Casanova and René Zavaleta Mercado respectively— in order to establish a conceptual perspective from which to approach the treatment that in the film receives the problem of colonial continuities. The last part analyzes in detail the narrative and visual strategies used by the UG to unveil —up to a certain point— the colonial mark present in the identity narratives and Bolivian daily life of the mid-nineties.

**Keywords:** Colonial persistence, identity, Ukamau Group, self-reflexivity

[a] **MARIA AIMARETTI** es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA), investigadora asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y docente de la materia Historia del Cine Latinoamericano y Argentino en la UBA. Miembro de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual y de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano. Ganadora del primer premio en el Concurso de Ensayos sobre Cine Argentino «Domingo Di Nùbila» (2016) auspiciado por el INCAA y AsAECA. Investigadora en los institutos Gino Germani y Artes del Espectáculo, ambos de la UBA. Sus áreas de reflexión son, por un lado, las relaciones entre arte y política en América Latina, a propósito de las representaciones de la violencia, la historia y la memoria —con un extenso trabajo de investigación sobre cine, teatro y video boliviano— y, por otro, las vinculaciones entre cultura popular y cultura masiva en el cine argentino, atendiendo especialmente a las figuraciones de lo femenino. E-mail: m.aimaretti@gmail.com

## Inquietar la mirada sobre el pasado

¿Qué hacen las imágenes con el pasado que miramos a través de ellas? ¿Qué producen en nuestros imaginarios identitarios, en nuestras narrativas de memoria? ¿Son *espejo*: dispositivo reflectante —a veces distorsionador— donde se produce el reconocimiento; presencia virtual pero invertida que da que pensar, sentir y recordar? ¿Cuánto de narcisismo y reiteración se juega en ellas? ¿Cuánto de posibilidad autorreflexiva y, entonces, sabotaje de la ilusión identitaria y sus relatos del pasado cristalizados? Las imágenes: ¿son, quizás, *máscara*: juego de opacidades, arquetipos, estereotipos para desnudarse, disimular, ocultarse? ¿O son *espejismo*: ensueño evanescente, misterio... olvido?

A partir del anudamiento entre memoria(s), narrativas identitarias e imágenes, este artículo explora el modo en que, en el marco del quinto centenario de la llegada de los españoles a América, el Grupo Ukamau (GU) contribuyó a la discusión sobre la vigencia de los efectos de la conquista en el presente con el film *Para recibir el canto de los pájaros* que, por problemas de financiamiento, recién pudo estrenarse en 1995. Aunque en parte adolece de un enfoque estereotipado, el octavo largometraje del grupo pone en imágenes, en clave autorreflexiva, la experiencia real del equipo durante la filmación de *Yawar Mallku* (1969) a fin de abordar el crónico desencuentro identitario entre las naciones bolivianas.

La película provocó adhesiones y rechazos enérgicos en una productiva polémica sobre el tratamiento estético y la representación de las pervivencias coloniales en la identidad boliviana que duró desde el estreno, en febrero de 1995, hasta fines de junio de ese año en distintos medios gráficos bolivianos. Rebasando el campo cinematográfico, llegaron a esbozarse paralelismos entre el film y una serie de paradójicas políticas públicas de descentralización y participación popular impulsadas por el gobierno neoliberal de Gonzalo Sánchez de Lozada.

Sin embargo, a pesar de su riqueza visual y musical, y de las interesantes controversias que despertó, la cinta fue escasamente revisitada por la crítica y la historiografía del cine latinoamericano —como buena parte de la obra del grupo posterior a *La Nación clandestina* (1989)—. Optando por un abordaje extensivo del caso e incorporando distintas dimensiones analíticas, este texto aspira a colaborar a su merecida problematización y apreciación, así como también a abrir un espacio de diálogo con la película, a fin de que *nos mire* e interroge.

Para tener una lectura situada del film y favorecer una reflexión sobre su sustancia conceptual y estética, proponemos un itinerario de tres momentos. En el primero repondremos el marco histórico en el que se inscribió la obra tanto en lo que refiere al contexto socio-político de su estreno como a la trayectoria del grupo. Habida cuenta que el núcleo temático alrededor del cual gravita el film es la memoria de la conquista y sus reverberaciones en el presente, el segundo momento revisa las nociones de colonialismo interno y pa-

radoja señorial —formuladas por Pablo González Casanova y René Zavaleta Mercado, respectivamente— para establecer una perspectiva teórica desde la cual aproximarse al tratamiento que recibe el problema de las continuidades coloniales. El tercer momento avanza en la descripción y análisis crítico de las estrategias narrativas, visuales y espectaculares (relativas a la puesta en escena) con las que la cinta abordó la confrontación cultural y civilizatoria y la marca colonial en el imaginario identitario local.

### **Coyunturas para la memoria, o una película y sus circunstancias**

El cine que hago, sigue —por lo demás— como antes y busca contribuir al proceso de liberación de nuestro pueblo. Denunciar el racismo, abrir un espacio de reflexión sobre el tema, es parte de ese propósito. Y estoy convencido, hoy más que nunca, que la comprensión cabal de la estructura étnica, cultural y social de nuestro país es más urgente, desde un punto de vista revolucionario, que los intentos de hacer la Revolución, dominados por esquemas políticos rígidos y ajenos a nuestra realidad [...]; la película está construida casi como una pregunta a todos nosotros<sup>1</sup>.

El retorno al cauce democrático favoreció en Bolivia un proceso de visibilización activa de sus mayorías indígenas en la esfera pública: ya sea en lo que refiere a demandas materiales, su acción política —organizada desde las bases (comunidades, confederaciones y sindicatos)—, como respecto de la conciencia por reivindicar el valor de sus identidades culturales y exigir el respeto del resto de la sociedad. En ese proceso histórico-político hubo luces y sombras: junto a una cada vez más asertiva interpelación al Estado y las instituciones, coexistió el clientelismo, la corrupción y el divisionismo entre las organizaciones. En la primera mitad de la década del noventa, se sucedieron tres acontecimientos relevantes que ponen de manifiesto los complejos clarososcuros de este tiempo: la «Marcha por el Territorio y la Dignidad» (1990), la llegada de un indígena al poder ejecutivo (1993) y la reforma constitucional (1995).

Suceso de enorme repercusión mediática, tras 32 días de caminata, miles de indígenas del oriente boliviano culminaron su Marcha en La Paz, donde demandaron al entonces presidente Jaime Paz Zamora —y, con él, a la sociedad toda— reconocimiento territorial, social y cultural. Pocos años después, el líder indígena Víctor Hugo Cárdenas llegó a la vicepresidencia: si bien lo hizo en el marco de una contradictoria alianza con el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), no fue menor el impacto político de su presencia en un gobierno constitucional. De hecho, fue bajo su gestión, en 1994, que la Carta Magna se reformó para presentar, por primera vez, al país como multiétnico y pluricultural: aunque esta afirmación fue limitada, pues no transformó en profundidad el resto de los artículos —se la tachó de «ornamental»—, sí implicó un precedente clave hacia futuros cambios en el plano legal, jurídico y constitucional.

A poco del estreno del film que nos ocupa, y relacionándolo con la coyuntura socio-política que venimos describiendo, dijo —proféticamente— el director Jorge Sanjinés:

[1] Jorge Sanjinés en Germán Arauz Crespo, «Entrevista a Jorge Sanjinés por Germán Arauz Crespo. A esta sociedad le conviene respetarse» (*Diario La Razón, Suplemento Ventana*, 26 de febrero de 1995), pp. 12-13.

Yo creo que la presencia de Víctor Hugo Cárdenas y su digna esposa en el sitio que él ocupa, está contribuyendo al acceso social de los aymaras y quechuas y otras etnias bolivianas, ya que no pueden ver como imposible la llegada del día en que uno de ellos gobierne Bolivia. Esto, en una larga perspectiva histórica, es factor importante. Pero no es suficiente y también puede ser una trampa<sup>2</sup>.

Precisamente, si en los años noventa se incrementó la actividad de los movimientos sociales e indígenas, paralelamente, el Estado procuró adecuar sus gestos y narrativas políticas a fin de «prolongar el *statu quo* mediante el maquillaje y la máscara, con los cuales encubre y recubre sus arcaicas formas de dominio»<sup>3</sup>. Silvia Rivera Cusicanqui denomina este fenómeno de neutralización y despolitización de demandas sociales como «travestismo ideológico», por el cual la casta dominante fagocita discursos y figuras progresistas para seguir reproduciendo una hegemonía en la que subyace la lógica colonial. En esa dirección hay que entender las críticas a la Ley de Participación Popular (1994) y la Reforma Educativa que «reconocían» territorios comunitarios, «descentralizaban» el poder en municipios y «alentaban» una educación plurilingüe y multicultural, manteniendo un férreo modelo neoliberal excluyente que pauperizaba las condiciones materiales de existencia de la mayoría de la población.

En este marco epocal, la coyuntura del aniversario por los 500 años de llegada de Colón a América encendió el debate respecto del tema del sojuzgamiento de la pluralidad de identidades. No obstante, también ganó terreno un culturalismo asistencialista, un discurso «pluri-multi» pasteurizado —tanto local como global— que escamoteó y/o diluyó el reconocimiento efectivo al campesinado indígena del presente y neutralizó elementos críticos de los discursos producidos desde la alteridad, banalizando la guerra de los imaginarios en «amistosos» intercambios de opinión<sup>4</sup>. Inserto en dicho escenario, el Grupo Ukamau intervino en la discusión pública interrogándose por la vigencia de los efectos de la conquista y su racismo concomitante, en tanto que partes constitutivas del sustrato identitario vernáculo.

De vasta trayectoria, tanto en la filmografía como en el pensamiento ensayístico del Grupo Ukamau es posible detectar tres fases de producción: «exploratoria defensiva» (1960-1967), cuando realiza sus primeros trabajos buscando una temática propia —el registro y descripción de la miseria boliviana—; «ofensiva» (1968-1985), cuando se define por una práctica cinematográfica militante; y «alegórica» (1985-actualidad), en la cual hay un mayor grado de elaboración discursiva y visual sobre el problema de la identidad nacional y se hacen presentes ciertos rasgos autorreflexivos. En este último momento, caracterizado por sostener una opción narrativa y espectacular que representa los conflictos del contexto socio-histórico de forma desplazada —y no ya de modo frontal y directo, como en el período ofensivo—, se inscribe la cinta que nos ocupa.

Tras treinta años de carrera profesional y militancia y una película que significó un salto cualitativo en términos estéticos —*La Nación clandestina*—, el Grupo Ukamau se interna en la herida colonial. Lo hace con una inversión

[2] Jorge Sanjinés en Germán Arauz Crespo, «Entrevista a Jorge Sanjinés por Germán Arauz Crespo», pp. 12-13.

[3] Silvia Rivera Cusicanqui, *Oprimidos pero no vencidos* (La Paz, La Mirada Salvaje, 2010), p. 21.

[4] Adolfo Colombres, «El rito o la cultura como acto compartido», en *Teoría transcultural del arte* (Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2004), pp. 51-52.

[5] Repárese en la diversidad constitutiva del reparto. Junto a la figura transnacional de Geraldine Chaplin, trabajan intérpretes no profesionales —actores naturales—, relevantes actores nacionales como Jorge Ortiz, Guido Arze y David Mondacca y comunarios devenidos en actores y técnicos de cine como Reynaldo Yurja —protagonista de *La Nación clandestina* y actor y jefe de máquinas de este film—. Probablemente, la contratación de Chaplin no solo se debió a razones de excelencia profesional, sino también a motivaciones de índole comercial en pos de mejorar la distribución de la película en el extranjero.

[6] Cergio Prudencio, «Una grabación que llegará como el canto de los pájaros» (*Diario La Razón*, 26 de febrero 1995). Ver también, en este mismo número, María Aimaretti, «El Grupo Ukamau suena como la cordillera. Entrevista a Cergio Prudencio» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n° 49-50, 2019), pp. 141-158.

[7] Jorge Sanjinés en «Entrevista a Jorge Sanjinés por Germán Arauz Crespo», p. 13.



El equipo de filmación llegando a la comunidad de Janco Amayu

de más de 800.000 dólares y un crédito del Fondo de Fomento Cinematográfico dependiente del Consejo Nacional de Cine —instancia reactivada gracias a la Ley Nacional de Cine aprobada en 1991— que permitió costear tres largos años de preparación, la confección masiva de trajes, pelucas y objetos y la contratación de un elenco misceláneo que incluyó 300 actores vernáculos y a la internacionalmente afamada Geraldine Chaplin<sup>5</sup>. En síntesis: una superproducción. Superproducción que, vale la pena subrayarlo, demandó una esforzada labor de investigación histórica, supervisión de trabajo artesanal y no pocas habilidades para la logística, administración de recursos y manejo de un equipo técnico numeroso: responsabilidades todas que le cupieron a la productora ejecutiva Beatriz Palacios, profesional cardinal para la concreción de los proyectos del GU, no del todo justipreciada por la crítica y la historiografía del cine.

De forma anómala, para la clausura de la cinta se apeló a una canción: un dispositivo narrativo ausente en la filmografía del grupo y que no volvió a aparecer en ninguna producción posterior. Hacia mediados de 1994, y por impulso de Cergio Prudencio, esta fue compuesta especialmente para la banda sonora que, cabe destacar por ser una estrategia poco frecuente en el país, fue editada en disco compacto y casete para su difusión comercial, lanzándose a la venta apenas un mes después del estreno<sup>6</sup>.

Aunque las condiciones materiales de *Para recibir el canto de los pájaros* contrastan con el resto de la obra del colectivo hasta allí realizada, ni la envergadura de la producción, ni el tipo de financiamiento, ni la presencia de Chaplin, ni la relevancia narrativa de una canción melódica significaron la abjuración de la práctica militante previa, sino que más bien señalan la inteligencia y la sensibilidad de aprovechar un nuevo contexto local e internacional para seguir haciendo un cine de intervención socio-política y cultural. «No estoy de acuerdo con eso del ‘nuevo Sanjinés’. Lo que hay de nuevo es la presente coyuntura, el espacio democrático, que nos permite hacer un cine más complejo, menos circunstancial», dijo el director<sup>7</sup>.

La película se estrenó en Santa Cruz de la Sierra el jueves 2 de febrero de 1995 y fue seleccionada para asistir al Festival de Londres, se presentó en Biarritz, en el XVII Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana y, en marzo de 1996, en el Festival de Cartagena. Resultó ganadora del Primer Premio Diakonía por la Organización Católica e Internacional del Cine (OCIC) y del Premio del Jurado en el 48 Festival de la Juventud de Locarno (Suiza), en agosto de 1995. Sobre el éxito de la cinta entre un público amplio, Beatriz Palacios destacó:

Para un sector mayoritario, nuestra película enriquece la discusión sobre el racismo en el país, es un regalo a su sensibilidad por la belleza de la obra y es una alegría por el nivel técnico alcanzado por nuestro cine [...]. Es nuestra primera película con tan grande número de espectadores reincidentes [...]. Cada salida es como un nuevo premio, ese tipo de premio por el cual trabajamos hace años: la satisfacción de comprobar que llegamos en profundidad a los espectadores que ya no son ni serán los mismos que cuando entraron<sup>8</sup>.

La anécdota principal de la trama —el rodaje de un film histórico centrado en la conquista española— puede pensarse como la puesta en imágenes de la autocrítica que el propio Grupo Ukamau se hiciera después de filmar *La sangre del cóndor* (*Yawar Mallku*, Jorge Sanjinés, 1969)<sup>9</sup>, condensando la pregunta: ¿quiénes y cómo fuimos, somos, vamos siendo los y las bolivianos/as, y los cineastas/artistas? De este modo, la película se yergue como un gran espejo que hace interactuar dos escalas de lo colectivo: una, macro-social, revisa el impacto y las reverberaciones de la conquista en la configuración del imaginario socio-cultural boliviano; la otra, micro, observa las contradicciones, coherencias y fracasos de un grupo de trabajo, a la manera de balance autorreferencial<sup>10</sup>.

Puesto que *Para recibir el canto de los pájaros* problematizó el hecho de que «[...] la polaridad básica entre culturas nativas y culturas occidentales [...] continúa moldeando los modos de convivencia y las estructuras de *habitus* vigentes [...]»<sup>11</sup>, y que, fundamentalmente, lo hizo explorando personajes que detentan el poder y ejercen diversas formas de prepotencia y desprecio a la Otredad, la siguiente sección propone una aproximación teórica al problema de las continuidades coloniales a fin de enriquecer la lectura estética posterior.

## (Per)Vivencias coloniales

En el marco de la conquista y la dominación española, las identidades fueron configuradas en base a jerarquías. La racionalidad eurocéntrica se impuso y, con ella, la idea de tiempo y cambio unilineal-unidireccional por el cual América era el pasado primitivo y Europa el futuro evolucionado hacia el que se progresaba de forma homogénea, secuencial y completa. Complementariamente, se aplicó la división férrea entre cuerpo y razón, objeto y sujeto de conocimiento, de modo tal que América y sus pueblos se clasificaron como entes no racionales destinados al estudio y la dominación. Esta perspectiva de ser-poder-saber se diseminó hegemónicamente dentro de la nueva configuración mundial ocultando que sus condiciones de posibilidad se fundaban en la violencia, la opresión y el racismo<sup>12</sup>.

al proceso de colonización y las formas en que permanecieron vigentes. La puesta en evidencia del peso político de la subordinación de las mujeres en el colonialismo fue y sigue siendo una deuda pendiente en buena parte de la producción cultural, que poco dice sobre el racismo como construcción de jerarquía patriarcal y no solo étnica. Por su parte, el Grupo Ukamau ha prestado relativa atención a este problema a lo largo de su trayectoria, aunque no en la obra que nos ocupa donde el planteamiento del tema (siquiera) está omitido. ¿Masculinización involuntaria de la historia? ¿Un lapsus intelectual, propio de la matriz patriarcal subyacente que impregna, incluso, buena parte del pensamiento crítico al colonialismo interno?

[8] Beatriz Palacios, «Para recibir el canto de los pájaros. A cuenta de una evaluación», inédito, archivo privado Jorge Sanjinés-Grupo Ukamau. Agradezco a Isabel Seguí el conocimiento y acceso a este documento.

[9] Sanjinés recuerda aquel episodio en el texto «La experiencia boliviana», en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México, Siglo XXI, 1980), pp. 26-30.

[10] Apelando a una retórica visual y espectador globalizados, señálese que la coproducción mexicana-española-francesa *También la lluvia* (Icíar Bollaín, 2010) tiene numerosas coincidencias temáticas con la cinta del GU. Merecería un estudio crítico específico el análisis comparado entre ambas películas cuyo enfoque estético y horizonte político son muy diferentes.

[11] Silvia Rivera Cusicanqui, «Colonizadores y colonizados», en Xavier Albó y Raúl Barrios (coords.), *Violencias encubiertas en Bolivia I. Cultura y política* (La Paz, CIPCA y Aruwiyiri, 1993), p. 58.

[12] El dualismo afectó, obviamente, las relaciones de género. Con todo, valdría la pena pensar la continuidad de prácticas e instituciones patriarcales antes y después de la conquista: es decir, el modo en que sirvieron

Durante el proceso de organización de los estados nacionales en América Latina, a las mayorías indígenas les fue negada la participación efectiva en las decisiones políticas. Más allá de la independencia de la Corona, la sociedad continuó siendo colonial: un desprendimiento, un producto del poder y el pensar excluyente europeo, con una minoría local cuyos intereses resultaban antagónicos a los de las mayorías populares, indias y cholos. Justamente, Pablo González Casanova ha sostenido que, al interior de los límites nacionales, las comunidades fueron las colonias internas, y sobre ellas se descargó la explotación y la dominación racial y cultural bajo un fenómeno de «colonialismo interno», que implica la introyección de la diferencia colonial ejercida por referentes criollos nacionales sobre sus compatriotas, con la consecuente (y obsecuente) búsqueda de blanqueamiento europeizador y de subalternización de la población indígena y chola. Se trata de la cristalización de prejuicios raciales, discriminación y descapitalización de los sectores indios a través de relaciones sociales desfavorables, redundando en el desarrollo distorsionado de un sector socio-étnico que cuenta con bajos niveles de independencia. En suma: colonialismo interno es una forma de *continuum* colonialista o *colonialismo irresuelto* caracterizado por la estereotipia, la manipulación cosificadora y la intransigencia a la evolución democrática<sup>13</sup>.

[13] Pablo González Casanova, «Sociedad plural y colonialismo interno» y «El colonialismo interno», en Esteban Ticona (comp.) *Lecturas para la descolonización* (La Paz, Agruco, Plural y Universidad de la Cordillera, 2005), pp. 141-153.

[14] René Zavaleta Mercado, *Lo nacional-popular en Bolivia* (México, Siglo XXI, 1986).

[15] Jorge Sanjinés en Germán Arauz Crespo, «Entrevista a Jorge Sanjinés por Germán Arauz Crespo», p. 12. La cursiva es nuestra.

El sociólogo orureño René Zavaleta Mercado explicó la pervivencia de la matriz colonial en Bolivia a partir de la noción de «paradoja señorial»: sedimento histórico en el hacer social del país que supone la activación de la lógica de la estirpe, por la cual el indio expresa el trauma del criollo, quien solo se reconoce y se relaciona con el mundo cuando domina al primero. Esta lógica perversa es la que pone en riesgo la propia soberanía, que Zavaleta Mercado entiende como autodeterminación, el deberse solo a sí mismo, el no supeditarse a nada ni a nadie: es decir, el conocimiento de las determinaciones externas e internas y, en el seno de las mismas, la elaboración de un objetivo de emancipación<sup>14</sup>.

Justamente allí, en la exhibición de esa paradoja señorial —colonialismo interno/irresuelto— y en pos de una toma de conciencia que contribuya a la

emancipación, es donde procura instalarse la película que nos ocupa. En palabras de Sanjinés:

[...] lo que conviene al conjunto de esta sociedad «abigarrada» de Zavaleta, a esa humanidad boliviana variopinta, es entenderse a sí misma y respetarse lo suficiente para no terminar a cuchillazos y balazos. Y para esto es fundamental *hacer presente el mundo indígena en la amnesia* de los dominadores que somos todos los que hemos vivido heredando privilegios de pigmentación, clase o dinero<sup>15</sup>.

Como veremos a continuación, el film ofrece claves —a veces enfáticas, otras sutiles—



les— para volver sobre el pasado: no para encerrarse en él, sino a fin de insertarlo en el contexto actual y sus debates, para interpelarlo y hacerlo hablar de cara a los desafíos del presente, aun cuando ese ejercicio esté atravesado por contradicciones y dilemas.

## Máscaras perturbadoras, identidades desdobladas

Yo creo que esta nueva película, si se logra plasmar en imágenes lo que se ha imaginado en el guion, nos permitirá proponer un amplio ejercicio introspectivo [...]. Hemos volcado en él experiencias muy dolorosas, que me parece compartimos todos los bolivianos en mayor o menor grado, pero nos hemos preocupado de incluirnos a nosotros mismos entre los que cuestionamos y desafiamos. Este ejercicio, que intenta estructurar un espejo múltiple para mirarnos y repensarnos, transita, esta vez, los caminos del humor. Ese humor amargo de las sociedades frustradas e inconclusas<sup>16</sup>.

*Para recibir el canto de los pájaros* aspira ser espejo múltiple: por ello, antes que la obtención del *suspense*, la narración metarreflexiva articula un discurso analítico que en términos estructurales se sirve menos de la progresión en la acción dramática y más de la distinción, alternancia y contrapunto entre tres series distintas. De carácter racional, individualista, urbana, blanco-mestiza, tecnológica y moderna, la «lógica La Paz» se identifica con el universo occidental y la contemporaneidad de mediados de los años noventa bolivianos. Aparentemente desanclada del presente histórico, la «lógica Janco Amayu» remite al universo indígena, donde lo intuitivo, lo trascendente y lo racional forman una cosmovisión integradora. La tercera serie, «metadiegetica», abreva en el amplio universo de las imágenes y refiere a la puesta en escena y rodaje de un film sobre la conquista española, intercalando algunas de sus escenas, en su mayoría mudas. Así:

Del «cine-espejo», Sanjinés ha pasado al «cine-juego de espejos», en el que una historia contiene muchas otras; en el que ya no hay un núcleo y una periferia, sino muchos núcleos que son simultáneamente satélites uno del otro; un cine de reflejos desparramados, de espejos reflejados y reflejantes, de voces múltiples, como las de los pájaros [...]. Aunque ahora hace películas con muchos núcleos, Sanjinés todavía —hasta cierto punto— los organiza de acuerdo a la lógica del enfrentamiento entre lo exógeno (negativo) y lo endógeno (positivo)<sup>17</sup>.

No obstante, la historia desnuda y critica el colonialismo irresuelto que moldea imaginarios y narrativas identitarias y lo hace con palpables limitaciones. Aunque se centra en denunciar el racismo local, la presencia de un tono pedagógico aleccionador que idealiza a los sectores indígenas y observa con pocos matices a grupos criollos, mestizos y cholos hace trastabillar el análisis de las contradicciones ideológicas que estructuran la configuración de una cultura densa y abigarrada como es la boliviana. Si bien este enfoque esquemático es perceptible, no por ello deja de resultar atractiva la complejidad del relato, la espléndida plasticidad y elaboración audiovisual de la puesta en escena y la exhibición autocrítica del modo en que, en la propia práctica estético-política

[16] Jorge Sanjinés en «Nueva película del Grupo Ukamau» (*Revista Imagen* N° 11, 1991), p. 18.

[17] Fernando Molina, «Otro Sanjinés y el mismo» (*Revista Teleguía*, sábado 4 de febrero de 1995), pp. 16-17.





«progresista», coexisten gestos reaccionarios y paternalistas y una suerte de doble moral. Todo esto exige, entonces, un tipo de lectura capaz de contemplar los sentidos en tensión (y disputa): intentaremos avanzar por esta vía.

A manera de prólogo metafórico, el film comienza con la imagen extraña de una columna de seres alados y enmascarados que caminan sobre un cerro al atardecer: son los ángeles arcabuceros, un motivo iconográfico frecuente del período virreinal. Aunque remite a un personaje inmaterial, muy antiguo y asociado a la tradición judeo-cristiana que denota pureza, protección, servicio y asistencia (como mensajero de Dios), en los Andes adquiere una peculiaridad inquietante: viste las ropas de los conquistadores y porta un arma, el arcabuz que le da su nombre. Polivalente, se presume que la imaginería angélica contó con el favor de los indígenas, quienes relacionaron estas figuras con sus propios dioses y héroes<sup>18</sup>. Pero la potencia visual de esos solapamientos —temporales, culturales, espaciales— resulta inmediatamente neutralizada, desambiguando la presencia anacrónica de estas entidades al develar el rodaje que justifica su aparición. Una pareja de reporteros televisivos, cámara en mano, entrevista al director del film, quien explica: «[los ángeles arcabuceros] simbolizan la glorificación de la conquista. Invasores divinizados que ofrecían el cielo... pero a sangre y fuego». El remate visual de este momento es un plano entero en contrapicado que muestra una fila de arcángeles armados en la cima de un montículo, a cuyos pies yacen cadáveres indígenas confundiendo con la tierra, en una trágica y consabida síntesis de reminiscencias pictóricas.

Inmediatamente, el relato construye la oposición entre espacios dramáticos y, por extensión, sus personajes. Mientras se oye música de sintetiza-

[18] La presencia de máscaras para problematizar cuestiones identitarias ha sido habitual en el cine del GU. Además del film que nos ocupa, véanse los casos de *Ukamau* (Jorge Sanjinés, 1966) y *La Nación clandestina*.

dores, varios paneos de la ciudad de La Paz sitúan la historia en el bullicioso paisaje urbano. Entre este lugar —donde se prepara lo necesario para el rodaje— y el sitio donde se desarrollará la odisea de filmación —el campo, en la pequeña comunidad de Janco Amayu— existe una única instancia de articulación: la carretera, donde espera un grupo de niños. Al borde del camino, de rodillas y luego siguiendo a los autos que transportan al equipo, ruegan: «¡Un pancito por favor!»<sup>19</sup>. La escena funciona como embrague topográfico y simbólico planteando ya el problema de la legitimidad y responsabilidad por la representación del subalterno y las mediaciones simbólicas y tecnológicas concomitantes. Con un notorio viraje al azul que remeda el dispositivo filmico, es a través del marco ofrecido por el vidrio frontal del auto que la imagen repone los cuerpos y rostros de estos niños, quienes, al moverse junto al vehículo, son reencuadrados en la ventanilla abierta del acompañante, sitio ocupado por Rodrigo, el director de la película. Él los observará sin los característicos lentes oscuros que portará buena parte de la trama. Los anteojos, como prótesis que ayuda a mirar o protege los ojos del sol enceguecedor, son una metáfora del contradictorio trabajo de la *mirada cultural*. *Mirada* que necesita de marcos para observar los espacios sociales, reconocerse y reconocer al Otro, y, a la vez, se ve restringida por ellos pues pueden deformar o desenfocar «cuerpos» (de información) del mundo. Las lentes oscuras simbolizan, pues, las condiciones materiales de las matrices de lo visible, los trabajos de encuadramiento de lo real: ¿en qué medida y cómo juega en ellos el colonialismo interno? A lo largo del relato veremos que, si no cambian las sensibilidades políticas y los horizontes de sentido, las mediaciones tecnológicas serán nuevas formas de imposición colonial, aun cuando los propósitos sean bienintencionados<sup>20</sup>.

Como adelantamos, la construcción visual del campo contrasta fuertemente con el paisaje citadino al asociar una mayor presencia y contacto con la Naturaleza —y el silencio—, con el «aislamiento» de la modernidad. Ad-

[19] La apelación a la figura de la infancia vulnerada como metáfora de una Nación postergada es patente en toda la obra del Grupo Ukamau, donde se repiten, prácticamente idénticos, planos de niños mendicantes. Recordemos que estas imágenes son, desde *Tire dié* (Fernando Birri, 1958-60), parte del repertorio iconográfico del cine latinoamericano de intervención política.

[20] De forma transparente, Rodrigo —*alter ego* de Sanjinés explícitamente buscado a partir del *physique du rol* y el vestuario— comunicará a su asistente Jimena —*alter ego* de Beatriz Palacios— la intención del film en curso de este modo: «Yo quedaría tranquilo si logramos una película crítica pero justa, que ponga el dedo en la llaga pero con la verdad».



Encuadramientos de lo real

viértase que los miembros de la producción subrayan con cierta molestia la lejanía de Janco Amayu y la incomodidad por tener que llegar caminando, transportando consigo los elementos necesarios para el rodaje. Precisamente, esa llegada a pie del equipo sirve a la homologación visual y simbólica con los invasores españoles. «¡Allá vienen!» exclama el director y, aunque ese señalamiento haría creer que refiere a la comunidad que viene a recibirlos, el relato contradice esta suposición y, vía *raccord* de mirada, inserta un plano —siempre virado al sepia— de los «conquistadores», quienes serán no solo los protagonistas anónimos del universo metadieético, sino el espejo, la propia imagen suspendida en el tiempo, de quienes forman el grupo proveniente de La Paz. De nuevo: si bien el film acusa la contemporaneidad colonial en las formas de relación y percepción entre distintos grupos étnicos, sus problemáticas dosis de idealización de los indígenas equiparan el pasado colonial y el presente de Janco Amayu, tornando difícil observar discontinuidades epocales y detectar contradicciones y heterogeneidades, resistencias y seducciones frente a la lógica cultural dominante tanto en los sujetos como en la comunidad. Representados de forma tan dispar y asimétrica, la incomunicación entre ambos grupos resulta por demás previsible.

[21] El procedimiento, propio del melodrama, de la pareja imposible ha sido profusamente utilizado para simbolizar el deseo y la impotencia de fusión entre lógicas étnicas, sociales y generacionales diferentes. Resulta notable que en el film existan dos parejas amorosas que funcionan, a su vez, como espejo invertido una de la otra. La primera, joven y entre dos bolivianos, la encarnan Fernando (criollo mestizo) y Rosita (indígena chola). La pareja resulta frustrada por el racismo y el colonialismo irresuelto: «de espaldas» uno al otro, son dos semejantes pero ajenos entre sí. La segunda dupla, de adultos y entre una extranjera (francesa) y un indio (kallawaya), la encarnan Catherine y Andrés. Este dúo es exitoso y está consolidado tras muchos años de matrimonio: dos diferentes «radicales», que han optado por «mirarse de frente». ¿Será que estas parejas exponen que es más fácil de tolerar la unión con el extranjero-europeo y desde ahí procesar el colonialismo «original» —por la vía de la feminización— que la unión entre dos bolivianos y su concomitante colonialismo interno —por cierto, sobremasculinizado—? Agradezco el intercambio con Marie Eve Monette suscitado a propósito de este punto.

Con todo, huelga decir que dentro de las series que configuran el sistema de personajes se advierten algunas diferenciaciones. A la hora de interactuar con los lugareños, entre los paceños coexisten el asco, el recelo y la indiferencia con el respeto, la solidaridad y el interés. Con una impronta romántica que empaña cierta perspectiva crítica, Fernando, el asistente de dirección, exclama arrobado por las características del paisaje y la forma social comunitaria: «Sin candado, sin ladrones y sin tienda, ¡aquí no hay neoliberalismo!». Por contraste, su hermano Pedro Barrón, el productor de la película, encarna los prejuicios urbanos, como cuando le reclama —en alusión a la negativa de los comunarios de trabajar en el rodaje—: «Tú que eres de izquierda, ‘revolucionario’, ¡a ver si me resuelves esto!». Por su parte, una de las asistentes del equipo, Shirley, juzgará de «rayada» al personaje de Catherine, la militante política que interpreta Geraldine Chaplin, por elegir «vivir entre indios» y, más aún, casarse con uno de ellos, el kallawaya Andrés; a lo que Pedro, interesado en la mujer por su belleza física, pero después consternado al saber de su compromiso afectivo, sentenciará: «Estas gringas ¡son capaces de todo!»<sup>21</sup>. Intelectual de la izquierda europea venida del Mayo Francés, la mujer personifica al extranjero progresista que decide repudiar el mundo occidental y retirarse a una comunidad rural en un país subdesarrollado donde podría tener lugar la Revolución: un estereotipo que la película expone y evalúa, aun cuando la coloca como mediadora —no del todo eficaz— entre lugareños y ciudadanos.

De forma análoga, la comunidad también cuenta con un miembro que se «desvía» de la norma de representación honesta, trabajadora, reservada y desinteresada del indígena: Paulino Fernández, el hombre astuto que se aprovecha de la ignorancia de los *q'aras* (blancos), es curandero y va vendiendo como aerolitos sagrados y objetos antiguos lo que son en realidad rocas y amuletos

ordinarios. Justamente, frente a una mirada que exotiza la espiritualidad indígena, ese Otro aprovecha y capitaliza para su beneficio un discurso mitificador y plagado de clichés.



Jimena, Rodrigo, Ubaldino y Pedro

Al buscar la colaboración de los comunarios, la «lógica La Paz» presiona para instalar un tipo de funcionamiento social piramidal, un estilo de autoridad vertical, jerárquico<sup>22</sup>. Cuando Rodrigo tiene ante sí al *jillakata* (jefe), lo intima: «Yo soy el director, cuando doy una orden se cumple ¿cómo es que a ti no te hacen caso? ¡Tú también eres jefe!». Obviando considerar que la noción de dirigencia no es la misma en el mundo andino, la serie urbana es violenta dos veces: desestima y se opone a la de Janco Amayu y, en el mismo movimiento, disfraza esa tensión al simular la sinonimia, la homologación entre ambos universos. A través de una puesta en escena barroca y un complejo montaje interno, en este largo plano secuencia se pone en imágenes el funcionamiento de la hegemonía, por la cual el grupo dominante instiga al sector dominado a asumir como propio un conjunto de referencias, intereses y significaciones, que en realidad oprimen y sustraen todo poder de decisión. Mientras en el centro del cuadro Rodrigo y Ubaldino (*jillakata*) conversan —el primero habla, y el segundo escucha y calla—, Pedro camina a su alrededor envolviendo a la pareja, entre amenazante e inquieto: el productor encarna la coerción violenta dentro del proceso de dominación. Complementariamente, desde el fondo del cuadro avanza un actor vestido de fraile que, en el ensayo de sus líneas para la película en rodaje, expresa los procesos de dominación a través de la ideología y el plano simbólico: «Los indios tienen alma y se les puede conquistar sin violencia, sin derramamiento de sangre, ipacíficamente!». Advértase que, mientras Pedro es el personaje responsable de la materialidad económica para

[22] El único del equipo que puede comunicarse y «traducir» a los comunarios es el joven Jhonny, en quien la película parece proyectar la condición del sujeto migrante: bilingüe y con, por lo menos, dos ejes de pertenencia/interpelación cultural —indígena y occidental—. Como si fuera poco, amén del nombre del personaje, el muchacho es aficionado al rap.

la consecución de la película y simboliza el ejercicio de la fuerza, los misioneros representan la visión de mundo que completa la hegemonía a través de la cultura y el lenguaje.

Esta escena es paradigmática respecto del vector de sentido principal de la cinta: la dramática incapacidad de escuchar, comprender, en suma, *recibir la Voz-del-Otro*. En efecto, ya desde su título el film gira en torno a las posibilidades, dificultades y mediaciones de escucha, recepción y respuesta de y hacia un Otro diferente y la Naturaleza<sup>23</sup>. De ahí la relevancia de la banda sonora en el universo diegético, como principio constructivo de la obra y en tanto que sistema clave de la puesta en escena. Como director, guionista y co-montajista, Sanjinés colocó allí una llave de significación-interpretación y lo hizo gracias a y en diálogo con un artista boliviano insoslayable para pensar la película: Cergio Prudencio.

El músico, compositor y pedagogo Cergio Prudencio creó y dirigió hasta 2016 la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos: un espacio que se inició en 1979 y sigue vigente, que se propone formar y consolidar una orquesta de instrumentos autóctonos bajo el presupuesto de que la tradición puede modificar creativamente los diversos parámetros de la estructura de la música (timbre, forma, registro, relaciones armónicas, etc.). Su epicentro estético y político era y es buscar nuevas expresiones musicales relacionadas con el ser social boliviano:

[...] mi música impregna de *indianidad* lo que fue durante la conquista un arma de sumisión de indios. Y lo hace no solo con la mera incorporación de los instrumentos nativos, sino mediante la afectación de la estructura misma de la música culta mediante técnicas y filosofías procedentes del mundo indígena altiplánico. Se trata entonces de desafiar a ambas orillas, de relativizar la una ante la otra, de probarlas en su capacidad de sobrevivencia en el ejercicio de mezclarse [...]. Mi música intenta cuestionar aquellas jerarquías, busca visibilizar (*audibilizar* en este caso) pervivencias maravillosas y, en vez de aniquilar o someter, propone un orden espiritual incluyente<sup>24</sup>.

[23] En contraste con el resto de las obras del GU, en esta película predomina el castellano, y el peso simbólico y dramático no gravita en el cuerpo y la acción física, sino en el discurso (abundancia de desempeños verbales).

[24] Cergio Prudencio en Gustavo Comte, «La OEIN: un muestrario de sonidos no escuchados. Entrevista a Cergio Prudencio por Gustavo Comte», en Graciela Paraskevaidis (comp.) *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas* (La Paz, Fundación Otro Arte, 2010), p. 190.

[25] Jorge Sanjinés, «¿Qué es y que ha sido el cine del grupo Ukamau?», en *El cine de Jorge Sanjinés* (Santa Cruz, Fundación para la Educación y Desarrollo de las Artes y Media y Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz, 1999), p. 19. La cursiva es nuestra.

El propósito de Prudencio con la Orquesta —un proyecto de «resistencia y afirmación cultural» según ha señalado— guarda potentes correspondencias con el del GU, sobre todo en su fase alegórica:

Y si es verdad que en un comienzo la búsqueda de un lenguaje propio obedeció principalmente a la necesidad comunicacional con la «otra» cultura, llegó más tarde el convencimiento de que, en ese camino de *conjugación de ambos constituyentes para lograr algo distinto*, era necesario un cine diferente al occidental porque tenía una estructura narrativa inspirada en elementos ideográficos y filosóficos andinos; un cine que era producto de la ciencia y la tecnología occidental, pero que constituía, por sí mismo, la concreción de una propuesta [...]<sup>25</sup>.

Teniendo en cuenta sus afinidades conceptuales, estéticas y políticas, los excelentes resultados obtenidos en una primera colaboración para *La Nación clandestina* y una coyuntura especialmente sensible para ambos artistas, es com-

previsible que volvieran a reunirse en pos de una obra común. Prudencio destacó que *Para recibir el canto de los pájaros* le demandó un enorme trabajo de composición, pues la dificultad estribaba en que se exigían soluciones diversas en función de culturas y períodos distintos —e incluso de diferentes *tempo*s en una misma cultura—: «[...] De ahí que en la música original de la película vaya de instrumentos prehispánicos a música con sintetizador [...], la música no sigue a los personajes, sino que la música es acerca de tiempos y espacios culturales [...]»<sup>26</sup>.

Lo expuesto nos permite aventurar que, en la propia praxis de sus labores para la película, músico y director se re-conocieron, espejaron y consiguieron entablar un diálogo fecundo lleno de consonancias, donde las preguntas de uno resonaban en el otro. De hecho, podríamos decir que, atravesando contradicciones y colonialismos internos, Sanjinés, Prudencio y —a su manera— Rodrigo están buscando lo mismo: aprender a oír, recibir la propia herencia y producir algo nuevo «[...] asumiendo el riesgo esencial de equivocarnos, no por un posicionamiento estético meramente, sino —lo que es más grave— por lo que podrían ser las consecuencias humanas de construir y cruzar puentes hacia y desde territorios ensangrentados por la historia [...]»<sup>27</sup>. Justamente, la clave metafórica de la película es la ceremonia de los pájaros: cuando los músicos permiten que el *Sirinu* (diablillo) se apropie de sus instrumentos y las aves les «traigan» nuevas melodías. Rodrigo desea incluir este ritual en su película en tanto testimonio de la cultura indígena, pero, debido a sus patrones perceptivos y mentales, no podrá recibir el canto de los pájaros: el colonialismo interno lo ha vuelto sordo.

Avancemos ahora sobre el momento en que la construcción visual y dramática del conflicto racista adquiere un carácter barroco cuando el equipo de filmación es rodeado por la comunidad que, enardecida, reclama por los hechos de violencia contra las aves del lugar<sup>28</sup>. Este «cerco» —y La Paz tiene toda una historia de asedios y bloqueos: cercos que activan una memoria de luchas (desde la perspectiva indígena) y una memoria del caos (desde la perspectiva blanca)— desata prejuicios y fantasmas en un aquelarre desmesurado y alucinatorio. La puesta en escena, el montaje interno, los movimientos de cámara envolventes alrededor de los actores y la duración media de los planos —a la manera de planos secuencia— sobre núcleos de diálogo diferentes enfatizan el desorden y el miedo imperante: «¡Nos van a matar! ¡Los indios son sanguinarios!», exclaman algunos. Todos entran en pánico y el clima de violencia va *in crescendo*:

TÉCNICO: ¡¿Qué les pasa a estos indios de mierda si la película es para ellos?! ¡Putá que son jodidos, che!

SHIRLEY: ¡Quieroirme! Yo no quiero que ningún indio de mierda me toque.

FERNANDO: Basta cojuda, ibasta! ¿Dónde creés que estás? ¡Esto no es Calacoto pituca de mierda! ¡Esto no es Miami, entendés! ¿Dónde quieres que te saquen?<sup>29</sup>

Las contradicciones de cada personaje se expresan de un modo delirante y grotesco: mientras un técnico recuerda haber sido asesor de la central cam-

[26] Sergio Prudencio en José Sánchez, «Entrevista con Sergio Prudencio», en José Sánchez, *The Art and Politics of Bolivian Cinema* (Maryland, Scarecrow Press, 1999), p. 150.

[27] Cergio Prudencio, «Imaginario sonoro de los tiempos. La Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos. Reencarnación, encuentro, nostalgia, ilusión», en *Hay que caminar sonando*, p. 95.

[28] Unas escenas antes, con la música que caracterizó a la ciudad de La Paz, dos técnicos fueron a la caza entusiasta de pájaros: pasatiempo sádico que es el desencadenante de la irri-tación de la población.

[29] La cursiva en nuestra.



pesina y estar siempre a favor del trabajador rural, empuña un arma de fuego para defenderse de los que lo tienen rodeado, a la vez que exclama a Pedro que los explotadores son los culpables de todo. El productor contraataca y le grita: «¡Ustedes los comunistas han soliviantado a estos indios!». Rodrigo, preparado para arremeter, discute con Jimena quien, cual voz de la conciencia, le amonesta: «¡Claro! ¡El valiente defensor de los indios que los quiere balear! [...] ¡No lo puedo creer! ¿Dónde está todo lo que tú me venías diciendo durante todos estos años?». La paranoia llega al extremo cuando algunos se visten con el atuendo de los conquistadores y pretenden utilizar parte de la pólvora con la que están rodando la película para disolver el cerco. Incluso maniatan a algunos técnicos al sospechar su complicidad con la comunidad debido al parentesco étnico con los «furiosos salvajes». Uno de ellos, al ser perseguido por Pedro para sujetarlo, grita y llora renegando de su identidad: «Mi madre es de pollera, pero mi padre es un caballero. ¡Yo no soy indio!». La difamación alcanza, incluso, a Catherine quien al querer interceder es increpada con el epíteto de «gringa degenerada», acusándola además de ganar prestigio y fama a costa de los bolivianos: «¡Te haces la experta con tus datos!... Otro negocio, otro saqueo más», en alusión al modo utilitario en que la ciencia europea se habría aproximado al patrimonio andino.

Aunque los comunarios —tras la mediación de Ubaldino— se retiran, el clima de tensión permanece. Mientras en la película en rodaje un grupo de caballeros asegura que tras la conquista «nadie debe llamarse como se llama, ni hablar como hablaba, ni vestirse ni pensar como pensaba»,<sup>30</sup> evidenciando los mecanismos de contención y represión ideológico-cultural, los Barrón discuten así, a propósito de la relación amorosa entre Fernando y Rosita, la maestra de Janco Amayu:

PEDRO: [...] Es una india, aunque la pobre sepa deletrear un poco. ¡Una india! [...].

FERNANDO: ¡Qué tanto prejuicio racial! ¡¿No corre por nuestras venas esa misma sangre Pedro?! ¿Acaso no te acuerdas que nuestra abuela llevaba polleras?

[30] Cergio Prudencio utilizó en varios de sus textos esta misma cita del Informe al Virrey del Perú del Visitador General José Antonio de Areche, presente en el estudio de Boleslao Lewin *La rebelión de Túpac Amaru y los orígenes de la independencia americana* (Buenos Aires, Sociedad Editora Latino-Americana, 1957).

Pedro: quieras o no isomos mestizos!

PEDRO: Yo no voy a permitir que ensucies a la familia trayendo a esa birlocha ¿me entiendes? ¡Yo no voy a ser familiar de un Tintilaya! [en alusión al apellido de Rosita]<sup>31</sup>.

Furioso, Pedro se desorienta en medio del paisaje y cae en un despeñadero, aunque poco después es rescatado por unos silenciosos comunarios. Herido, al volver a la superficie, aún consternado por el desprendido gesto de los indígenas, el productor alucina: uno de los conquistadores pasa junto a él mientras arrastra una fila de indios cargando con oro y objetos rituales. Tras un plano de Barrón desencajado, el montaje inserta un contraplano que lo muestra vestido exactamente igual que el personaje que acaba de contemplar: «se ve a sí mismo», literalmente, en su arrogante soberbia<sup>32</sup>.



Despeñarse... y alucinar

Finalmente, tras consultar a la sagrada hoja de coca, la comunidad permite que se filme la fiesta de los pájaros: una radiante celebración ritual que incluye danzas, melodías y libaciones de ofrenda a la Pachamama, y cuyo clímax se da con la aparición de las aves representadas por algunos comunarios que portan máscaras y atuendos y que las semejan performáticamente. Así como la «lógica La Paz» hallaba su espejo en los ángeles arcabuceros y los conquistadores, centros del universo metadiegtico; la «lógica Janco Amayu» encuentra el suyo en la experiencia de la fiesta y en esas enormes figuras —también aladas, vaya coincidencia— de las aves sagradas. Pero: ¿son realmente dos espejos independientes o coexisten en una formación mayor?

**[31]** Debe notarse también que el rechazo y la segregación también provienen de los mismos comunarios. Un amigo y enamorado de Rosita le insiste a Fernando: «¡La Rosita no es para vos! [...]. Yo no soy tu hermano [...]. Lo que hay que hacer con ustedes es barrerlos. Los q'aras deben irse. ¿Por qué no se van todos a Miami? ¿Acaso no les gusta más estar allá?». A lo cual Fernando responde: «Yo amo a esta tierra, yo me siento hombre de esta tierra y creo que tengo el derecho de vivir y morir en esta tierra».

**[32]** Un «verse a sí mismo» muy diferente, por cierto, al de Sebastián Mamani en el final de *La Nación clandestina*.





La radiante Fiesta de los pájaros

[33] Silvia Rivera Cusicanqui, «Historias Alternativas. Un ensayo sobre dos 'sociólogos de la imagen'», en *Sociología de la Imagen* (Buenos Aires, Tinta Limón, 2015), p. 82.

[34] Hart en David Wood, *El espectador pensante. El cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau* (Colombia, La Carreta Editores e Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), p. 148.

No obstante, el equipo asiste al ritual, sus tecnologías modernas no logran captar el canto de las aves. En efecto, un dispositivo que amplifica el oído biológico nada puede hacer cuando el oído cultural es en sí mismo sordo frente a la tradición andina. Mientras los campesinos dialogan con los pájaros reproduciendo y recreando sus melodías, los paceños permanecen absortos debido a que la matriz experiencial del universo indígena les es extraña: ese silencio es también, como advirtiera Silvia Rivera Cusicanqui, una metáfora crítica y pesimista del «silencio social» del orden colonial vigente<sup>33</sup>. Con todo, vale la pena reparar en que si la música de los pájaros no figura en la «película-en-rodaje», sí lo hace en la de Sanjinés, quien no sería sordo a los clamores sociales ni al canto de la Naturaleza «[...] porque ya ha pasado por un largo proceso de aprendizaje cultural que a su vez está transmitiendo a su propio espectador»<sup>34</sup>. ¿Elogio público a sí mismo, enmascarado de autocrítica? ¿Ambas cosas a la vez?



Sorderas culturales.

Ante oídos y miradas disfuncionales solo resta, entonces, una despedida amarga. El equipo sigue sin entender la «lógica Janco Amayu» y, en vez de saludar a toda la comunidad, se remite solo a Ubaldino. Sin embargo, un grupo los alcanza antes de la partida —por mediación de Catherine—: aunque ofrecen regalos, se dirigen a los interlocutores paceños exclusivamente en su propia lengua, conscientes de la diferencia lingüística. El montaje muestra las disímiles reacciones frente a los presentes: sorpresa, aceptación agradecida, tristeza y, también, indolencia. No obstante, se produce un movimiento que «abre» el fi-

nal de la película hacia otras derivas posibles y proviene no de los intelectuales bienpensantes, ni de los ancianos sabios, sino de un personaje joven y doblemente estigmatizado: por india y por mujer. Aunque apenada, en un gesto de hospitalidad y generosidad, Rosita obsequia a Fernando una illa (estatuilla ritual) «para recibir el canto de los pájaros». Se trata de un símbolo de su amor, pero también de la esperanza de que algún día sea posible el encuentro cultural desde el respeto y la equidad, tal como reza la canción final interpretada por la voz de Emma Junaro, que funciona como comentario metadiégetico, posicionamiento ético y punto de fuga hacia el espectador: «Para recibir el canto de los pájaros / escalar el viento, navegar la luz / Iniciar el viaje del encuentro / última tarde de sombras y de inviernos / canto... canto.../ Para recibir el canto de los pájaros / ser rostro radiante de una estrella azul / Raíz infinita de la niebla, sangre del sol que arde noches al olvido, canto, canto, canto [...]».

### Partidas y comienzos

A su quinta semana de estreno, un anuncio gráfico publicitario de la película decía: «Una historia sobre la intolerancia racial. Un poema sobre el amor imposible. Un espejo radiante para mirar el país profundo». Este maridaje —atravesado por las tensiones formales, temáticas e ideológicas expuestas— despertó en la prensa boliviana febriles discusiones no solo sobre los prejuicios étnicos y el desencuentro cultural, sino incluso en torno a la práctica de la crítica cinematográfica. Los detractores —Rafael Archondo y Juan Ignacio Siles, entre otros— reprocharon a Sanjinés —utilizando la imagen del yogurt— una mirada «predigerida» de los conflictos racistas, con personajes predecibles y faltos de profundidad que no daban cuenta de los complejos e intermitentes procesos de articulación/encuentro que se desarrollaban en el seno de la sociedad. Se le recriminó un tratamiento maniqueo, moralizante y edificante; y a la crítica se le exigió «discutir en serio» a un cineasta emblemático como Jorge Sanjinés, convertido —según esa perspectiva— en efigie. La película fue etiquetada bajo el mote de «racismo de exportación» sin conexiones con la realidad local: una narración ingenua de idealización purista del indígena, con contrastes redundantes que rayaba la caricatura, pero que era aburrida.

En medio de las diatribas, que no siempre tuvieron una consistente argumentación, Archondo apuntó un rasgo interesante para pensar la complejidad del fenómeno racista:

[...] el rasgo fundamental de nuestro racismo vernacular: [es] el paternalismo [...]. El nuestro es un racismo pretendidamente civilizatorio, travestido en recetas caritativas y humanitarias. En ese sentido, también hipócrita, veleidoso y oportunista. Gracias a eso no se manifiesta con claridad, esconde la cara, suaviza sus perfiles intolerantes, trafica con el lenguaje<sup>35</sup>.

[35] Rafael Archondo, «El retorno al blanco y negro» (*Diario La Razón, Suplemento Venetana*, domingo 26 de marzo de 1995), pp. 4-5.

Trazando una analogía entre la película y las reformas institucionales descentralizadoras —pues «compartían» la búsqueda de una «escucha al in-

dígena» y a sus formas de participación y gestión comunitaria en materia de educación, territorio y recursos— hubo quienes se preguntaron en qué medida el film no era funcional a una coyuntura de pasteurización de los conflictos y reformismo retórico que mantenía la dominación y el racismo paternalista.

Por el contrario, para Pedro Susz «[el film] nos fuerza a encarar los desgarramientos y las magulladuras de una sociedad que no lo será en definitiva entretanto no se haga carne de la otredad, la asuma, la incorpore y encuentre el fiel de la balanza»<sup>36</sup>; mientras que Sergio Calero sostuvo que a muchos espectadores, y a buena parte de los intelectuales «agresivos» con el film, no les gustaba verse reflejados en personajes como el productor o Shirley<sup>37</sup>. Traigamos, por último, las interrogaciones —hoy vigentes— que Juan Ignacio Siles se hacía a dos meses y medio del estreno:

¿Somos una sociedad «pluri-multi», como ahora se nos ha dado por decir?, ¿tendemos inevitablemente al mestizaje racial y cultural?, ¿debajo de nuestras complejas relaciones humanas disimulamos indudables formas de racismo?, ¿existen realmente vasos comunicantes entre castas, clases sociales y grupos étnicos?, ¿el nivel de alienación y enajenación cultural determina nuestros actos?, ¿podemos en verdad hablar de interculturalidad como de una utopía posible? [...] ¿Qué capacidad tenemos para aceptar al otro, sobre todo si ese otro resiste en su identidad cultural como señaló Tamayo?<sup>38</sup>

La presencia de tópicos ligados a la identidad atraviesa toda la obra del colectivo boliviano, aunque existe un énfasis mayor en dos momentos específicos de su trayectoria. El primero es el del inicio del grupo, cuando aquellos jóvenes urbanos mostraban un denodado interés y entusiasmo sobre ese universo «extraño»: el indígena. El segundo momento, por contraste, se da tras una larga experiencia acumulada de convivencia y contacto con comunidades, ahora sujeta a una mirada retrospectiva y de autocrítica pública, coincidiendo con una oportuna coyuntura conmemorativa. Ese ejercicio reflexivo —que es prácticamente inexistente en el cine militante latinoamericano— se da en paralelo a la emergencia del video indígena propiamente dicho, sin mediación autoral alguna, con la puesta en marcha del proyecto del Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC) encabezado por Iván Sanjinés, uno de los hijos del director. A ello se añade que el estreno de la película, aunque parece «llegar tarde» a su efeméride, termina por concordar con otra fecha «fundacional» y emblemática: los primeros 100 años del cine. Triple ejercicio de memoria entonces: de la historia social y cultural del genocidio —la herida colonial en la identidad—; del pasado del Grupo Ukamau —el balance—; y de la historia de la imagen en movimiento —el cine dentro del cine como homenaje.

Finalmente: ¿de qué (nos) habla *Para recibir el canto de los pájaros*? Pues de fantasmas y herencias, de traumas identitarios, de ecos y reactualizaciones de la aniquilación, de solapamientos entre violencias arcaicas y actuales, de memorias alucinadas y difíciles de soportar. Entre los precipicios, las desafinaciones y las promesas, la película enrostra el recuerdo del horror pasado

[36] Pedro Susz, «Para recibir el canto de los pájaros» en *40/24 papeles de cine. Cine boliviano. Cine y teoría en América Latina*. Vol. I. (La Paz, Plural, 2015), p. 350.

[37] Sergio Calero, «Réplica gástrica. De purgantes y críticos de cine» (*Diario La Razón, Suplemento La Ventana* domingo 2 de abril, 1995). Beatriz Palacios replicó a los críticos así: «[...] Para un sector muy minoritario nuestra película se hace *indigerible* [...]; con la carga de denuncia y destapamiento que tiene, era lógico que suscite reacciones [...]. *Son alaridos que produce «el dedo en la llaga»*. Beatriz Palacios, «Para recibir el canto de los pájaros». La cursiva es nuestra. Recientemente, Silvia Rivera Cusicanqui apreció el film de este modo: «[...] los cineastas se ven confrontados a su propia incapacidad de manejar sus relaciones con la comunidad [...]. Sanjinés desarrolla este tema en sus aristas menos visibles, mostrando la internalización del malentendido cultural en el sentido común de la élite mestiza, que se vuelca contra sí misma y termina paralizándolo sus propias acciones». «Historias Alternativas», p. 81.

[38] Juan Ignacio Siles, «El cine y la cuestión racial» (*Diario La Razón, Suplemento Ventana* domingo 23 de abril de 1995), p. 9.



Una illa para recibir el canto de los pájaros

y presente, insiste en que la base del capitalismo moderno, colonial y eurocéntrico es el saqueo y la rapiña y reclama la conciencia de que el proceso de globalización actual y en curso es heredero natural del genocidio indígena y la esclavitud de las colonias africanas. Nos revela que en el modo en que se representa la Otredad no solo se trasluce nuestra violencia constitutiva y nuestro racismo, sino también el miedo pavoroso a la diferencia, la heterogeneidad y el impulso irrefrenable a su control y confinamiento. Nos dice que no alcanza con nombrar a una sociedad como «multicultural» o «reformar» la Constitución; sino que es necesario iniciar un profundo proceso de descolonización interna de las propias sensibilidades, prácticas y creencias, los lenguajes y las miradas.

## Bibliografía

- AIMARETTI, María Aimaretti, «El Grupo Ukamau suena como la cordillera. Entrevista a Cergio Prudencio» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n° 49-50, 2019), pp. 141-158.
- ARAUZ CRESPO, Germán, «Entrevista a Jorge Sanjinés por Germán Arauz Crespo. A esta sociedad le conviene respetarse» (*Diario La Razón, Suplemento Ventana*, 26 de febrero de 1995), pp. 12-13.
- ARCHONDO, Rafael, «El retorno al blanco y negro» (*Diario La Razón, Suplemento Ventana*, domingo 26 de marzo de 1995), pp. 4-5
- CALERO, Sergio, «Réplica gástrica. De purgantes y críticos de cine» (*Diario La Razón, Suplemento La Ventana* domingo 2 de abril de 1995), S/D.

- COLOMBRES, Adolfo, «El rito o la cultura como acto compartido», en *Teoría transcultural del arte* (Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2004), pp. 51-72.
- COMTE, Gustavo, «La OEIN: un muestrario de sonidos no escuchados. Entrevista a Cergio Prudencio por Gustavo Comte», en *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas* (La Paz, Fundación Otro Arte, 2010), pp. 189-192.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, «Sociedad plural y colonialismo interno» y «El colonialismo interno», en Esteban Ticona (comp.) *Lecturas para la descolonización* (La Paz, Agruco, Plural y Universidad de la Cordillera, 2005), pp. 141-153
- KENNY, Sofía, *Buscando el otro cine. Un viaje al cine indigenista boliviano* (Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2009).
- LEWIN, Boleslao, *La rebelión de Túpac Amaru y los orígenes de la independencia americana* (Buenos Aires, Sociedad Editora Latino-Americana, 1957).
- MALDONADO TORRES, Nelson, «La topología del ser y la geopolítica del saber. Modernidad, imperio, colonialidad», en Freya Schwy y Nelson Maldonado-Torres, *(Des)Colonialidad del ser y del saber (Videos indígenas y los límites coloniales de la izquierda en Bolivia). Cuadernillo I* (Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2006), pp. 63-130.
- MIGNOLO, Walter, «La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad», en Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (Buenos Aires, CLACSO, 2000), pp. 55-85.
- MOLINA, Fernando, «Otro Sanjinés y el mismo» (*Revista Teleguía*, sábado 4 de febrero de 1995), pp. 16-17.
- PALACIOS, Beatriz, «Para recibir el canto de los pájaros. A cuenta de una evaluación», inédito, archivo privado Jorge Sanjinés-Grupo Ukamau.
- PRUDENCIO, Cergio, «Imaginario sonoro de los tiempos. La Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos. Reencarnación, encuentro, nostalgia, ilusión», en *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas* (La Paz, Fundación Otro Arte, 2010), pp. 93-96.
- , «Reflejos y resonancias. Acerca de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de Bolivia», en *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas* (La Paz, Fundación Otro Arte, 2010), pp. 54-59.
- , «Una grabación que llegará como el canto de los pájaros» (*Diario La Razón*, 26 de febrero 1995), S/D.
- QUIJANO, Aníbal, «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina», en Edgardo Lander (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (Buenos Aires, CLACSO, 2000), pp. 201-246.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia, «Historias Alternativas. Un ensayo sobre dos 'sociólogos de la imagen'», en *Sociología de la Imagen* (Buenos Aires, Tinta Limón, 2015) pp. 73-91.
- , *Oprimidos pero no vencidos* (La Paz, La Mirada Salvaje, 2010).
- , «Colonizadores y colonizados», en Xavier Albó y Raúl Barrios (coords.), *Violencias encubiertas en Bolivia I. Cultura y política* (La Paz, CIPCA y Aruwiwiri, 1993), pp. 27-139.
- SÁNCHEZ, José, «Entrevista con Cergio Prudencio», en *The Art and Politics of Bolivian Cinema* (Maryland, Scarecrow Press, 1999), pp. 148-151.
- SANJINÉS, Jorge, «¿Qué es y que ha sido el cine del grupo Ukamau?», en *El cine de Jorge Sanjinés* (Santa Cruz, Fundación para la Educación y Desarrollo de las Artes y Media y Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz, 1999), pp. 18-22.

- , «La experiencia boliviana», en Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México, Siglo XXI, 1980), 13-33.
- S/D, «Nueva película del Grupo Ukamau» (*Revista Imagen*, n° 11, 1991), p. 18.
- S/D, «Jorge Sanjinés condecorado en Santa Cruz» (*Diario Presencia*, 26 de enero de 1995), S/D.
- SILES, Juan Ignacio, «El cine y la cuestión racial», (*Diario La Razón, Suplemento Ventana*, domingo 23 de abril de 1995), p. 9.
- SUSZ, Pedro, «Para recibir el canto de los pájaros», en *40/24 papeles de cine. Cine boliviano. Cine y teoría en América Latina. Vol. I.* (La Paz, Plural, 2015), pp. 350-352.
- WOOD, David, *El espectador pensante. El cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau* (Colombia, La Carreta Editores e Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017).
- ZAVALETA MERCADO, René, *Lo nacional-popular en Bolivia* (México, Siglo XXI, 1986).

**Aceptado por editoras del número:** 3 de septiembre de 2018

**Aceptado para revisión por pares:** 31 de enero de 2019

**Aceptado para publicación:** 12 de marzo de 2019