

MIRADA-LÍMEN Y MEMORIA HETEROGÉNEA. ACERCA DE LA NACIÓN CLANDESTINA (JORGE SANJINÉS, 1989)¹

Gaze-limen and Heterogeneous Memory. About *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, 1989)

MARÍA AIMARETTI^a

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Universidad de Buenos Aires (UBA)

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.42.006>

RESUMEN

Aprovechando las tensiones entre adentros-afueras socio-culturales, el interés privado y el comunitario, la dimensión íntima y la compartida, la circulación entre fronteras materiales, simbólicas y cronotópicas, y la fluctuación entre el campo y la ciudad, *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, 1989) usa la figura del sujeto migrante para alegorizar la identidad cultural local, caracterizada por la superposición conflictiva, solapamiento y simultaneidad de lógicas disímiles y en tensión. El plano secuencia integral –principio constructivo clave del film– no solo repone cierto tipo de comprensión del tiempo aymara (circular): es la expresión visual de la heterogeneidad constitutiva y constituyente de la identidad y su memoria, un procedimiento que permite imaginar la imbricación heterotópica y heterocrónica, la convivencia de lo tradicional ancestral, lo colonial y lo moderno. A través de sus casi cien planos secuencia, *La nación clandestina* diseña un largo periplo de identidad, una peregrinación paisajística por la memoria compartida y también subjetiva: en la historia de Sebastián Mamani-Maisman se alegoriza Bolivia misma.

Palabras clave: Bolivia, identidad, heterogeneidad, cultura, migrante, viaje, memoria, historia.

ABSTRACT

Taking advantage of tensions between socio-cultural inside-outside, the private interest and the community, the intimate dimension and shared, the circulation between material, symbolic and chronotopic borders, and the fluctuation between country and city, *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, 1989) uses the figure of the migrant subject to allegorize the local cultural identity, characterized by conflicting superposition, overlapping, and the simultaneity of dissimilar logical in tension. The integral sequence plane –the key constructive principle of the film– not only replenishes some kind of understanding of aymara time (round-trip): is the visual expression of constitutive and constituent heterogeneity of identity and memory, a procedure to imagine heterotopic and heterocronic overlapping, the coexistence of traditional ancient, colonial and modern. Through its almost a hundred sequence planes, *La nación clandestina* devises a long journey of identity, a landscape pilgrimage by shared memory and subjective: Bolivia is allegorized in the history of Sebastián Mamani-Maisman.

Keywords: Bolivia, identity, heterogeneity, culture, migrant, journey, memory, history.

[1] Este trabajo es parte de nuestra tesis doctoral finalizada titulada: «Producción estética, intervención social y simbolización de la memoria cultural en Bolivia: Grupo Ukamau y Teatro de los Andes. Experiencias de una tendencia de producción cultural de horizonte político». Tesis no publicada. Agradecemos a Mariano Mestman por su atenta lectura y lúcidos comentarios. Este artículo va dedicado a la memoria del maestro Alberto Elena.

[a] MARÍA AIMARETTI es Doctora en Teoría e Historia de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Licenciada y profesora en Artes Combinadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Becaria doctoral del CONICET (2010-2014), actualmente es becaria post-doctoral en ese mismo organismo de investigación científica. Docente universitaria en la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino dictada en la carrera de Artes, FFyL UBA. Docente invitada en seminarios de maestría en la Facultad de Filosofía y Letras. Miembro del grupo de investigación CiyNE (2007-2015) e investigadora invitada en UNTREF (2011-2015). Responsable de la sección «Reseñas bibliográficas especializadas» y miembro del comité editorial de la *Revista Cine Documental* (www.cinedocumental.com.ar) (2010-actualidad).

De territorios, viajes y mapas

Volver a *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, 1989) conduce a revisar una cadena semántica con la que con facilidad e incluso cierto automatismo se asocia dicho film: viaje-identidad-memoria. O, tal vez, más que los términos, habría que examinar los esquemas explicativos desde los cuales pensamos y usamos esas nociones y las relacionamos. En efecto, si la película que nos convoca sigue siendo un «territorio» fértil para reflexionar sobre la actualidad de ciertas tensiones y paradojas de la identidad, se hace necesario ofrecer nuevos «mapas» de lectura para recorrerlo; mapas que renueven nuestra audacia a la hora de interrogar al territorio y dejarnos interpelar por él; mapas, entonces, que propongan perspectivas, ejercicios de mirada y pensamiento. Otros sobre un texto que desde hace veintiséis años insiste con –al menos– dos preguntas: ¿quiénes somos?, y ¿qué recordamos?

A partir de esa inquietud, este trabajo se organiza por secciones que, apuntando coordenadas de referencia, diseñan un mapa interpretativo posible (uno entre otros) respecto de *La nación clandestina*. La primera sección procura establecer un panorama de la historia del Grupo Ukamau (GU), puesto que el análisis exhaustivo de cualquier obra comienza por ubicarla en el marco de producción general de quien o quienes la crean; esto es, dar cuenta de sus condiciones materiales de existencia a partir de preguntas muy simples –quién / quiénes, por qué, cuándo, cómo, con qué medios–. La segunda se centra en el período donde se produce la película para definir con mayor precisión algunos de sus caracteres y describir su contexto de elaboración. La tercera sección postula un andamio teórico para el análisis inmanente haciendo propios los planteos del boliviano René Zavaleta Mercado y del peruano Antonio Cornejo Polar. Dicho análisis –tanto de aspectos semánticos, como narrativos y espectaculares, discursivos e ideológicos– se desarrolla *in extenso* en el apartado siguiente ensayando una nueva «visita» al territorio de *La nación clandestina*.

Situar una obra: panorama retrospectivo del Grupo Ukamau

Tanto en la filmografía como en el pensamiento ensayístico de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau es posible detectar tres períodos de producción: «exploratorio defensivo» (1960-1968), cuando difunde el cine documental de Jorge Ruiz en ciclos itinerantes y realiza sus primeros trabajos buscando una temática propia –el registro y descripción de la miseria boliviana, en films como *Revolución* (1963), *Aysa!* (1965), *Ukamau* (1966)–; «ofensivo» (1968-1985), cuando se define por una práctica cinematográfica militante –y produce dentro y fuera de Bolivia debido a su exilio *Yawar mallku* (1969), *El coraje del pueblo* (1971), *El enemigo principal* (1973), *Fuera de aquí* (1977), *Las banderas del amanecer* (1982)–; y «alegórico» (1985-2012), donde hay un mayor grado de elaboración sobre el problema de la identidad cultural nacional y están presentes ciertos

rasgos autoreflexivos –período en el que produce, entre otros films, *La nación clandestina* y *Para recibir el canto de los pájaros* (1995)–.

Hacia 1961, Jorge Sanjinés y el guionista Óscar Soria comenzaron a trabajar juntos y formaron «Kollasuyo Films», que más tarde se convertiría en el GU. Realizaron varios films por encargo para distintas instituciones mientras desarrollaban en paralelo proyectos independientes, entre ellos la Escuela Fílmica Boliviana (abierta solo durante algunos meses), el primer cine-debate de carácter itinerante –«Cineclub Boliviano»–, un boletín cinematográfico y el Primer Festival Fílmico Boliviano. Sanjinés simpatizaba con los postulados del MNR (Movimiento Nacionalista Revolucionario) que había liderado la revolución boliviana de 1952, pero progresivamente fue desencantándose y viró hacia las ideas de izquierda marxista. Fue el impacto de la injusticia social circundante, la muerte y la miseria extrema que vivía su país lo que proyectó en el grupo el deseo de hacer un tipo de cine decidido por la Revolución, es decir, urgente, de contrainformación combatiente, que «pone el dedo en la llaga» en torno al sometimiento cultural y económico, hacia una toma de conciencia ejercida con memoria y compromiso con el presente². En este período de formación y ensayo, el grupo y su director van generando un maridaje heterodoxo entre experimentación formal, un tipo de análisis marxista (de clase) y contenidos étnicos. Así:

La primera interpretación de la realidad boliviana identificada con un análisis de las diferencias raciales deja paso a la presencia de dos elementos primordiales: el enemigo identificado con el imperialismo y la apreciación de lo indígena como parte de un conjunto de clases sociales en pugna³.

Entre 1964 y 1966 Sanjinés, Soria y Ricardo Rada –encargado de la producción– trabajaron en el marco del Instituto Cinematográfico Boliviano y, ya de forma independiente a cualquier institución pública o privada, se consolidaron como grupo en 1969 con el estreno de *Yawar Mallku*, película en la que ya participa como miembro activo de Ukamau y en el rol de director de fotografía Antonio Eguino. En este segundo período es mucho más consistente y clara la posición del grupo respecto del lugar del cine en la lucha política: su cine era concebido como arma de combate, y la transformación social –en clave de inexorable revolución socialista–, una responsabilidad a asumir. Los sectores indígenas y populares se convirtieron no solo en destinatarios predilectos de los films, sino en interlocutores críticos del grupo. El contacto vital con las comunidades, la distribución y exhibición clandestina, entre otros factores, permitieron al colectivo desaprender, hasta cierto punto, paradigmas y esquemas de percepción y comprensión del mundo (de tipo occidental modernos) para incorporar, gradual y dificultosamente, elementos de la lógica andina que enriquecieron su enfoque analítico y creativo.

En un momento en el que la política se convirtió en una región que dotaba de sentido a prácticas y representaciones, y en el que poco a poco se naturalizó

[2] Respecto de este punto, es productivo traer a colación las palabras de Susana Velleggia: «Este postulado no deja de tener resabios del nacionalismo redentorista de las izquierdas de orientación gramsciana, consistente en suponer que la *toma de conciencia* del pueblo por obra de sus “intelectuales orgánicos”, vendría a ser la llave que abriría la puerta de la Revolución». Susana Velleggia, *La máquina de la mirada* (Buenos Aires, Altamira / INCAA, 2009), p. 169.

[3] Carlos Mesa, *La aventura del cine boliviano* (La Paz, Gisbert, 1985), p. 80.

la violencia como estrategia para la toma del poder, el grupo postula al cine como herramienta de lucha, un medio de reflexión por el cual el pueblo puede recordar sus experiencias de resistencia en función de su emancipación⁴. En este tiempo de radicalización política, el grupo se dividió en dos, y ambas partes conservaron el mismo nombre. El GU, con el liderazgo de Sanjinés, partió al exilio en Perú y Ecuador, donde siguió realizando películas, hasta que hacia 1979 pudo retornar a Bolivia. La segunda agrupación, llamada Ukamau Ltda., bajo la forma de empresa productora inicialmente integrada por Rada, Eguino y Soria, se quedó en Bolivia y optó por un cine de calidad, comercial y destinado a los sectores medios urbanos, sin pretensiones de intervención política.

El inicio del período «alegórico» en la producción de *Ukamau* coincide con la implantación del modelo neoliberal a cargo del gobierno de Víctor Paz Estenssoro –histórico «mnreísta»–. Este momento se caracteriza por sostener una opción narrativa y espectacular (puesta en escena) que representa de forma desplazada los conflictos del contexto socio-histórico y la dinámica política del presente, y no ya de modo frontal y directo, propio del período ofensivo. Es un momento donde han decantado una serie de aprendizajes que Sanjinés y el GU han desplegado durante más de veinte años: un proceso de crecimiento integral que incluyó una dimensión técnica, una política y otra étnico-cultural. Mientras iban adquiriendo experiencia en el manejo de elementos narrativos y tecnológicos del dispositivo fílmico (praxis), se profundizaba en lecturas socio-políticas, sobre todo a partir de los planteos de René Zavaleta Mercado: así se consiguió expandir la mirada sobre el diverso y complejo paisaje cultural del país (de hecho, Sanjinés y otros miembros del grupo, aprendieron a hablar en quechua y aymara, mientras se introducían en las cosmovisiones tradicionales)⁵.

Alegoría, viaje y PSI

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

en «El coraje del pueblo» (Grupo Ukamau-Jorge Sanjinés, 1971)» (*Revista Afuera*, n.º 12, año VII, agosto de 2012). Disponible en: <http://www.asaeca.org/aactas/aimaretti_mar_a_gabriela_-_ponencia.pdf> (28 / 06 / 2016).

[4] En Mérida, Sanjinés subrayó la importancia de la dimensión explicativa de los films, que de ese modo sí interesarían al pueblo –que vive la miseria y no necesita que se la describan–. Ver Jorge Sanjinés, «Testimonio en Mérida (Venezuela)», en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* (México, Cultura universitaria, 1988), p. 99. Ver también, para una mirada general sobre la radicalización de los intelectuales de la región, Oscar Terán, *Nuestros años sesentas* (Buenos Aires, Puntosur, 1991).

[5] La bibliografía sobre Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau es amplia. Para la elaboración de este ensayo hemos utilizado una parte de ese corpus, aquella afín a nuestra perspectiva de análisis, que se detalla al final del trabajo. Con todo, menciónese como referencia general las siguientes investigaciones: Grupo Rev(b)elando imágenes (comp.), *Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau. Reflexiones y testimonios. Cuadernos de Cine Latinoamericano* (Buenos Aires, Tierra del Sur, 2010); Osvaldo Daicich, *Apuntes sobre el nuevo cine latinoamericano* (La Habana, EICT S. A, 2004); Isaac León Frías, *Los años de la conmoción* (México, UNAM, 1979); Mariano Mestman, «Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el cine del 68 en América Latina», en Mariano Mestman y Mirta Varela (coords.) *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión* (Buenos Aires, EUDEBA, 2013); José Sánchez, *The Art and Politics of Bolivian Cinema* (Maryland, Scarecrow Press, Inc., 1999); Ximena Vergara, «Fertilizar la memoria, reconstruir la masacre: teorías y prácticas en el cine de Jorge Sanjinés», en Wolfgang Bongers (ed.) *Prismas del cine latinoamericano* (Chile, Cuarto Propio, 2012); María Aimaretti, «Revivir la experiencia, narrar la masacre, impugnar la Historia: sobre el uso del testimonio

En un sentido amplio, entendemos la alegoría como «sistema extenso y fraccionado de imágenes o motivos audiovisuales de carácter metafórico que organizan y manifiestan conceptos, experiencias y situaciones de la vida real»⁶. Pero, además, es posible observarlo como procedimiento narrativo que permite la especulación política en torno a la utopía, esto es, al horizonte o los horizontes del porvenir⁷. En clave nacional, donde precisamente la «Nación» mantiene el privilegio como estructura imaginaria de referencia, la alegoría expresa una voluntad de diagnóstico totalizante de inspiración didáctica (cuanto más pedagógico es el impulso de la alegoría más inequívoca es su interpretación). Bajo esta estrategia, se parte del fragmento para acceder y lograr una totalización del sentido: se establece un sistema de analogías entre lo micro y lo macro cuyos conflictos son similares para vehicular una lectura amplia del contexto social que se apoya en la permeabilidad o porosidad entre lo privado (singular / individual) y lo público (social / colectivo).

Manteniendo una voluntad general de diagnóstico de la Nación, pero desplazando el discurso épico sobre los sectores populares y menguando la heroicidad de los sujetos representados, vemos emerger en este período una tónica menos triunfalista y más escéptica en torno a cambios sociales radicales con la problematización de la alienación urbana, la desintegración cultural, el



La nación clandestina (Jorge Sanjinés, 1989).

avance de la tecnología como forma de relación, etc. La primera película de este momento, y que constituye todo un paradigma, es *La nación clandestina*.

Con casi tres años de preparación y más de cien planos secuencia, en este film el GU pudo imprimirle al relato una configuración espacio-temporal coherente no solo con sus presupuestos políticos sino con una visión étnico-cultural cíclica y holística –aymara como representativa de lo indígena–. César Pérez se encargó de la fotografía y la cámara, mientras que Cergio Prudencio fue el responsable de la música y Beatriz Palacios de la producción del film⁸. Fue ganador del Gran Premio Concha de Oro en el 37 Festival Internacional de Cine de San Sebastián en 1989, Premio Especial del Jurado del XI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (1989), Premio Glauber Rocha concedido por la Organización de Corresponsales extranjeros acreditados en Cuba en el marco del XI Festival de Cine y Premio Kantuta de Plata al mejor largometraje (1990).

El film prácticamente no tuvo montaje:

Una vez revelado el material, seleccionadas las tomas correctas, sincronizada la banda de sonido directo, solo se tenía que pegar los 100 planos para poder ver la obra completa [...]. Y lo mejor de todo este experimento es que la película resultó buena, captura al espectador,

[6] Ana Laura Lusnich, «Opacidad, metáfora y alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976-1983», en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Vol. II* (Buenos Aires, Nueva Librería, 2011), p. 469.

[7] Ignacio Álvarez, «Todos contra Jameson: los alcances de la alegoría nacional y su valor para la lectura de dos novelas chilenas recientes». Ponencia presentada en el XIII Congreso internacional de la Sociedad Chilena de Estudios Literarios, Santiago de Chile, septiembre 2004. Disponible en: <[http://www.academia.edu/1746207/Todos_contra_Jameson_los_alcances_de_la_alegoria_nacional_y_su_valor_para_la_lectura_de_dos_novelas_chilenas_recientes](http://www.academia.edu/1746207/Todos_contra_Jameson_los_alcances_de_la alegoria_nacional_y_su_valor_para_la_lectura_de_dos_novelas_chilenas_recientes)> (01 / 11 / 2014).

[8] Este equipo de cuatro miembros –Sanjinés, Palacios, Pérez y Prudencio– volverá a repetirse en el siguiente film del GU (*Para recibir el canto de los pájaros*). El proyecto fue subvencionado por Chanel Four Televisión, Televisión Española SA, AZF Stuttgart y OTA Masa-kuni-Japón.

lo envuelve, lo atrapa en su interior pero le permite pensar, lo lleva del gozo estético a la reflexión. Y ese era mi propósito⁹.

Sin duda, la clave interpretativa, representativa y expresiva en torno a la identidad cultural local, que condensa el largo recorrido de aprendizajes ideológicos, políticos y estéticos del grupo, y es un elemento central en la película que nos ocupa, es el «plano secuencia integral» (PSI). El grupo ya venía ensayando y explorando posibilidades narrativas con el plano secuencia, al que veía como un recurso visual democratizador tanto de la mirada del público como de la práctica del actor. En un primer momento, se había partido de dar la idea del punto de vista del espectador participante en la escena, mientras paralelamente las actuaciones estaban en buena parte liberadas a la improvisación u ordenadas con ideas-núcleo que podían desarrollarse sin límites hasta la conclusión del rollo negativo. Sin embargo, el grupo comprobó que esto implicaba exponerse a riesgos y dependencias del contexto variable, lo que redundaba en composiciones finales azarosas. Con todo, la creatividad de los actores debía preservarse:

[...] con la ayuda de la pre-filmación o grabación en video, se podrían recuperar interpretaciones espontáneas, ordenarlas y coordinarlas extrayendo lo más sustancial para reelaborarlas dentro del plano secuencia integral con la precisión necesaria al momento de filmarlas en negativo¹⁰.

El presupuesto técnico nodal era el hecho de que la cámara debía moverse sin cortes y motivada por la dinámica interna de la escena:

El camarógrafo debe conocer los movimientos de los actores, memorizar sus parlamentos para guiarse por las palabras y atender con precisión sus giros y desplazamientos [...] y los actores deben conocer largos parlamentos a la perfección, saber cuándo y cómo moverse [...]. Otra característica que nace de esa narrativa es que la cámara adopta múltiples puntos de vista dentro de la secuencia; por ejemplo, si comienza por ser el punto de vista subjetivo del actor que recuerda algo, se convertirá en el instrumento descriptivo de esa memoria. En el mismo plano podrá adoptar un punto de vista ajeno a esa reconstrucción y al propio punto de vista subjetivo para situarse interpretando la visión colectiva de otros personajes que llegan al escenario violentando la mirada del individuo que recordaba, eliminando todo rastro de su memoria o incorporándose a ella violentando tiempo y espacio¹¹.

El sentido del PSI no es exclusivamente político-ideológico (democratizar la imagen), sino simbólico-cultural: implica poder realizar visualmente una concepción filosófica y antropológica del hombre andino en lo que respecta al tiempo y a la relación del hombre con el entorno natural y social. Es poder dar representación a una serie de elementos de la cosmovisión andina: el tiempo circular (a través de un paneo o *travelling*, el pasado y el presente coexisten-conviven) y la vincularidad estrecha entre el hombre y la Natura-

[9] Jorge Sanjinés en Santiago Espinoza y Andrés Laguna, *El cine de la Nación clandestina. Aproximación a la producción boliviana de los últimos 25 años (1983-2008)* (La Paz, Editorial Gente Común / FAUTARO, 2009), p. 168.

[10] Jorge Sanjinés, «El plano secuencia integral» (*Revista Cine Cubano*, n.º 125, 1989), p. 69.

[11] Jorge Sanjinés, «El plano secuencia integral», p. 71.

leza, el comunario y su ayllu. Nótese que, tras haber priorizado desde *El coraje del pueblo* (1971) al protagonista colectivo, también en este nivel narrativo se produjo una torsión expresiva innovadora: en *La nación clandestina*, aunque el sujeto dramático principal es Sebastián Mamani / Maisman, no se trata de un típico personaje individual cuyo tratamiento psicológico lo desgajaría de su idiosincrasia comunitaria; sino que es más bien la expresión alegórica, metonímica, de «lo colectivo». Se trataría de una subjetividad social que le «pone rostro» a una «historia compartida».



La nación clandestina.

Heterogeneidad y migrancia: una perspectiva para volver a ver *La nación clandestina*

Según observa René Zavaleta Mercado, en Bolivia se sobreimprimen e interpenetran varias concepciones de mundo entre las que históricamente se han producido relaciones de dominación (enterramiento de lo subalterno) a causa de una raíz colonial. Aunque en general una sociedad contiene varios planos de articulación (clasistas, étnicos, regionales, religiosos, etc.) o una sola articulación central fruto de un pacto ecléctico, el caso boliviano es peculiar: allí la unidad ideológica no ha sido resuelta a causa de una férrea voluntad de no integrarse, insistiendo en formas inconclusas, provisionales¹². Si bien no es insignificante el peso o el impacto de dos siglos de historia republicana con su voluntad uniformadora —leyes, escuelas, hospitales, cuarteles, información mediática, y también guerras, revoluciones y dictaduras—, la sociedad boliviana cuenta con diferencias abismales entre los grupos que la conforman, perviviendo formas coloniales (castas), una dificultosa y débil articulación interregional, inestabilidad institucional y política y, hasta no hace muchos años, una fuerte dependencia a poderes externos. Para reflexionar sobre su país en términos socio-culturales y discernir las formas de la identidad colectiva boliviana sustentada en la realidad histórica nacional, Zavaleta Mercado propuso la noción de «formación social abigarrada» caracterizada por la existencia de varios principios organizativos provenientes de distintos horizontes civilizatorios que ordenan las relaciones sociales de producción. El horizonte que hace aceptable un *statu quo* socio-económico abigarrado, el escenario donde se le crea y reproduce discursivamente, es la cultura, es decir la «textura» simbólica de la sociedad que, también heterogénea, cuenta con varios códigos en flujo y relación compleja. Sus fisuras explicitan una diversidad existente pero soterrada, (de)muestran lo velado: que hay más referentes y referencias de experiencias de mundo coexistentes y en tensión¹³.

[12] René Zavaleta Mercado, «Las masas en Noviembre», en René Zavaleta Mercado (comp.), *Bolivia hoy* (México, Siglo XXI, 1983) y René Zavaleta Mercado, *Lo nacional-popular en Bolivia* (México, Siglo XXI, 1986).

[13] Luis Tapia, «Abigarramiento y ambigüedad morfológica», en Josefa Salmón (ed.), *Estudios Bolivianos, vol. III. Construcción poética del imaginario boliviano* (La Paz, Asociación de Estudios Bolivianos / Plural, 2005).

En su último libro *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas* ([1994] 2003), Antonio Cornejo Polar desgana una idea-herramienta potente para el análisis del funcionamiento de procesos de creación y producciones culturales donde se cruzan, intersectan e interactúan de forma conflictiva dos o más universos socio-culturales, sistemas de diferente procedencia e historicidad (incluso disonantes, opuestos). La noción de «heterogeneidad» implica la convergencia contendiente y sin síntesis dialéctica de varios «humus» histórico-culturales en una totalidad contradictoria, densa, que es situable históricamente. Cornejo Polar señala que cada discurso es portador de «tiempos y ritmos sociales que se hunden verticalmente en su propia constitución, resonando en y con voces que pueden estar separadas entre sí por siglos de distancia»¹⁴. Justamente, esa coexistencia confiere a discursos, prácticas, procesos de producción y experiencias culturales un «espesor histórico turbador». De ahí que la propuesta del autor sea estudiar e historiar esta sincronía que acumula varios tiempos en uno: mapear el texto cultural para observar en él los diferentes campos y sujetos sociales de diversa filiación e historia / tiempo que interactúan, notar sedimentaciones y estratificaciones de sentido.

Según Cornejo Polar, el sujeto / identidad heterogéneo/a es una extraña totalidad constituída por confrontaciones (y no una sutura armónica, a todas luces imposible): se ubica y ubica su discurso en el espacio de lo vario, asume una representatividad múltiple, que no encubre ni evita el conflicto de la alteridad constituyente de las dos o más realidades culturales que le configuran y que sufren un proceso mutuo de ajustes y rupturas. Ni unitario ni homogéneo, este sujeto / identidad asume varios ejes culturales como necesarios recursos vitales sin diluir sus diferencias. En este sentido, la migrancia / el sujeto migrante es un tópico fecundo para la representación de la identidad cultural andina, pues:

[...] mientras que el mestizo trataría de articular su doble ancestro en una coherencia inestable y precaria, el migrante, en cambio [...] se instalaría en dos mundos en cierta manera antagónicos por sus valencias: el ayer y el allá, de un lado, y el hoy y el aquí, de otro, aunque ambas posiciones estén inevitablemente teñidas la una por la otra en permanente pero cambiante fluctuación. De esta suerte, el migrante habla desde dos o más *locus* y –más comprometedoramente aún– duplica (o multiplica) la índole misma de su condición de sujeto¹⁵.

Procesual y descentrado, el sujeto migrante no solo duplica o más el lugar desde donde habla / hace, sino que, contrapuntual y como mínimo bifocal, ensambla –no fusiona– en una tensa simultaneidad las memorias dentro de las que inscribe su experiencia, asumiendo un dialogismo polifónico sin síntesis superadora. En nuestro caso de estudio, la figura del migrante y su viaje configura la metáfora más acabada y potente para pensar la radical heterogeneidad constitutiva de la identidad boliviana: es, en el extremo, la «alteración» misma

[14] Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas* (Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2003), p. 11.

[15] Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*, p. 175. Recuperando las aportaciones de Cornejo Polar, Raúl Bueno advierte que el migrante es un sujeto heterogéneo no solo a nivel lingüístico sino performático, proponiendo atender a una miríada de signos no verbales con fuerza narrativa (gestos, ritualidad, costumbres, formas del vestir, etc.). Raúl Bueno, *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana* (Lima, Universidad Mayor de San Marcos, 2004).

de cierto «estado» de la heterogeneidad¹⁶. El movimiento físico, mental y mnémico propio del viaje migrante, pone en situación de discurso, deja ver (devela) la combinación disonante y desestabilizadora del sujeto: configurado por un juego de posiciones y relaciones mudables, liminales, intersticiales, el migrante es un modo de ser-estar heterotópico y heterocrónico.

Pensar la heterogeneidad identitaria desde el sujeto migrante como clave interpretativa de *La nación clandestina* implica valerse de dos nociones complementarias: «viaje» y «frontera».

La primera se refiere, por un lado, al desplazamiento físico, simbólico y / o mnémico (espacial / temporal; concreto / virtual), con sus trayectorias y formas de locomoción / recuerdo: un «ex-tenderse para volver a asentarse»¹⁷. Y, por otro, el viaje implica interacción: relación de sentido (y poder) que el viajero configura entre el orden cultural (o tiempo) que visita y su propio orden cultural (o tiempo) que le sirve como punto de referencia desde el cual orientarse, comprender y significar. El desplazamiento y la interacción modifican, transforman la perspectiva inicial de la mirada, la posición de enunciación del sujeto, amplifican la representación cronotópica que traía sobre el mundo conocido, habilitando la posibilidad de imaginar y hablar nuevos órdenes. Así, en el viaje, espacio y tiempo interactúan mediante la comparación –diferencia y semejanza–, territorializando la memoria y desplegando recuerdos y olvidos en el espacio. Por eso resulta más importante el movimiento, el itinerario de un lugar a otro, que el asentamiento temporario en cierto espacio puntual, lo que sin embargo no equivale a vagabundeo, puesto que en un viaje existe un sentido, una orientación, una dirección hacia la que se tiende. A veces, el viaje es circular, otras, cíclico, o estacional, e implica llegar no para instalarse, sino para quedarse y volver a partir. Incluso, como veremos en el análisis fílmico, en el rearraigo no siempre hay re-conocimiento: se da también cierta dosis de ajenidad y pérdida irremediable (no coincidencia de paisajes, la alteridad incluso de sí mismo). En *La nación clandestina*, el viaje está además ritualizado, es progresión sagrada y no un mero traslado: aglutina una dimensión física y también existencial / espiritual.

El migrante viaja atravesando fronteras, o mejor aún, sobre sus filos, con el riesgo que ello implica (admisiones y exclusiones). De carácter histórico, material y simbólico, «el acto de pasar» fronteras incluye una *performance* física, intelectual y en muchos casos representativa: es decir, pasar sin ser detectado o sin ser notado como «Otro»¹⁸. En el film veremos la reiteración de figuras como estaciones, umbrales, caminos y rutas en tanto metáforas del control y

El migrante viaja atravesando fronteras, o mejor aún, sobre sus filos, con el riesgo que ello implica (admisiones y exclusiones). De carácter histórico, material y simbólico, «el acto de pasar» fronteras incluye una *performance* física, intelectual y en muchos casos representativa: es decir, pasar sin ser detectado o sin ser notado como «Otro»¹⁸. En el film veremos la reiteración de figuras como estaciones, umbrales, caminos y rutas en tanto metáforas del control y

[16] Raúl Bueno, *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*.

[17] Ver Beatriz Colombi, *Viajeros de fin de siglo. Literatura y desplazamientos desde América Latina* (Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2002) y Giuseppina Grammatico, «En principio fue la búsqueda», en AA. VV., *Búsqueda, aventura y descubrimiento* (Santiago de Chile, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación y Centro de Estudios Clásicos, 1996).

[18] Ver Brad Epps, «Actos y actas de inmigración», en Mabel Moraña (ed.), *Nuevas perspectivas desde / sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales* (Chile, El cuarto propio, 2000).



La nación clandestina.

circulación simbólica y humana; circulación / obturación del Sentido. Pero lo que resulta central en este punto es que el viaje hacia los límites del universo conocido, ese transitar «entre-fronteras», permite la configuración de una visión de *entrevistas* que enriquece la perspectiva de lo que era / es propio / ajeno: «la frontera provee un espacio retórico para que estas voces refractarias [los viajeros], que devuelven hacia su lugar de origen el pensamiento sobre la Nación y su imagen deformada, comiencen a cuestionar los estatutos sobre los que esta se apoya»¹⁹.

Una mirada-límen peregrina

En la palabra «clandestino» se anuda el poder. Algo o alguien posee un carácter clandestino o se encuentra «en situación» de clandestinidad, a partir de la compleja y variable combinación de tres operaciones: el encubrimiento violento ejercido desde el poder a causa del incumplimiento de cierta norma; la oposición explícita y socavamiento de lo que se define como «oficial», legal, visible; y el ejercicio táctico de resistencia y supervivencia frente a un poder o fuerza que elimina aquello que se desvía del paradigma u orden dominante. Asumiendo la conflictividad de esas tres operatorias del poder, *La nación clandestina* revisa la cuestión de la identidad cultural boliviana en la inmersión de su inquietante y escurridiza cualidad plurinacional. Su título da cuenta tanto de una asimetría estructural como de la convivencia simultánea de, por lo menos, dos «Naciones». Como veremos, de lo que se trata es de redireccionar viejas discusiones que oponían de un modo esquemático «nación-antinación», e incluso postulados dicotómicos que impedían pensar lo indígena, lo campesino, lo popular urbano como elementos heterogéneos en sí mismos, que forman parte de totalidades abigarradas. Como bien ha apuntado Javier Sanjinés:

[...] más que una búsqueda del o de los sujetos nacionales, a Sanjinés le interesa mostrar lo complejo que significa ser indígena en el mundo moderno. En tal sentido, la historia subalterna que la película nos cuenta se involucra mental y sentimentalmente con cuestiones propias de la «diferencia colonial» –combinación conflictiva de tiempos y espacios– que pasaron inadvertidas por su cine revolucionario, entregado a la lucha de clases. Al propio tiempo, tampoco se puede dejar de pensar la tradición local desligada de la modernidad citadina, y, como la película así lo muestra, la historia subalterna de Sebastián Mamani tampoco puede ser pensada fuera de la narrativa de la modernidad [...] aunque, y bien lo sabemos, la finalidad de la película sea cuestionar el tiempo y los valores modernos [...]»²⁰.

los indios o sus comunidades sino la imposibilidad del Estado y los grupos asociados con el poder político de entender a la nación como un fenómeno cultural, o mejor, pluricultural» (p. 261).

[19] Álvaro Fernández Bravo, *Literatura y frontera* (Buenos Aires, Sudamericana / Universidad de San Andrés, 1999), p. 36.

[20] Javier Sanjinés, «Transculturación y subalternidad en el cine boliviano», en Alejandro Brunzual (comp.), *Objeto visual: cine, política y memoria* (n.º 10, año XII, diciembre de 2004), p. 27. Leonardo García Pabón («Indigenismo y sujetos nacionales en el cine de Jorge Sanjinés. A propósito de *La nación clandestina*» en *La Patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia* [La Paz, UMSS / Plural, 1998], pp. 258-259) sostuvo a fines de los noventa que a través de la vida y muerte de Sebastián, el film sí buscaba dar cuenta de «[...] la constitución de un sujeto nacional y no solamente el despertar de una conciencia indígena como en otras de sus películas. La constitución de ese sujeto nacional se ve en esta condición errante de Sebastián, lo que le permite a Sanjinés acercarse a muchos de los espacios sociales e instituciones nacionales cuya función es construir sujetos que sean “buenos” ciudadanos y “verdaderos” bolivianos [...] Estos espacios lo alejan más y más de sus raíces culturales, para integrarlo solo parcialmente a una sociedad donde ser indio se traduce como la imposibilidad de ser aceptado como igual. [...] Al final de la película, tenemos un Sebastián cuya identidad es el resultado de una serie de identidades que ha ido asumiendo en su trayectoria por los espacios que forman la nación. En realidad, el nuevo Sebastián que mira el entierro del viejo Sebastián es un nuevo sujeto no solo indígena sino nacional, nutrido de su cultura nativa así como de su experiencia con las instituciones estatales nacionales». Con todo, nótese que el autor concluye su planteo con la siguiente afirmación: «El problema real no son

[21] Sofía Kenny, *Buscando el otro cine. Un viaje al cine indigenista boliviano* (Mendoza, FfYL Universidad Nacional de Cuyo, 2009), p. 178.

[22] Sofía Kenny, *Buscando el otro cine. Un viaje al cine indigenista boliviano*, p. 183.

[23] Sobre la relación entre nacimiento, muerte, vida y tiempo circular, Josef Estermann explica que en la mirada andina «[...] la vida y la muerte son realidades complementarias y no opuestas o antagónicas: donde hay “muerte” (el fin de algo viejo), ahí mismo también hay “nacimiento” (el inicio de algo nuevo); esta experiencia se refleja en la concepción andina del tiempo que es circular o cíclica: inicio y fin coinciden». Josef Estermann, *Filosofía andina: sabiduría indígena para un mundo nuevo* (La Paz, Instituto Superior Ecueménico Andino de Teología, 2006), p. 176.

La elección de un sujeto indígena migrante permite, justamente, repensar las heterogéneas filiaciones, valencias y adscripciones identitarias, así como evidenciar la permanencia histórica de distintas formas de exclusión que socavan el ejercicio y la condición ciudadana, y refuerzan la introyección de la mirada subalternizante dentro de los propios sujetos.

El film busca, con instrumentos y tecnologías modernas, reponer un universo referencial y de experiencia que responda lo más ajustadamente posible a la sensibilidad aymara (como metonimia de lo indígena). Como es habitual en el cine del GU, tanto la elección del idioma como la dedicatoria del film son un programa ético, político y estético: hablada fundamentalmente en aymara, sobre la imagen de un telar indígena –con la conocida importancia cultural de los telares en su relación con la memoria, la identidad y la ritualidad andina–, se indica que la película está dedicada al pueblo aymara y que «ha sido posible gracias a la protección de los maestros Tankara Kusi, Mauricio Huallpa Zapana y de sus mallkus, los poderosos achachilas, dioses tutelares del altiplano». Lo masivo, las técnicas de comunicación, los avances tecnológicos coexisten con un sentido ritual y celebrativo de la cultura; el tiempo de la Historia se desprende de racionalidad cuantitativa, abandona la linealidad teleológica para, sin perder politicidad, admitir mediaciones «otras», ligadas a una comprensión trascendente de la historia colectiva y acoger saltos, coexistencias y resonancias. De hecho, no solo la construcción del tiempo sino el punto de vista que estructura el film a partir de los movimientos de cámara ha sido leído en clave de cosmogonía andina: «[...] la cámara posee el carácter de personaje u observador e intérprete de los hechos, abriendo la posibilidad de que se trate de un personaje diegético no develado [...] interpretamos que el narrador puede llegar a ser el Yatiri como así también alguna deidad tutelar [...]»²¹. Sofía Kenny aventura incluso que, combinada con las posibilidades anteriormente descritas, se trate de «una representación de la cosmovisión andina cuya visión de la realidad es integral (respecto a la persona con la Naturaleza), colectiva y cíclica»²². Valdría añadir incluso que el punto de vista de la película podría ser el de un nuevo Sebastián, o inclusive él mismo después de su muerte física²³.



La nación clandestina.

A través de sus planos secuencia, *La nación clandestina* diseña un largo periplo de identidad, una peregrinación paisajística por la memoria compartida y también subjetiva: en la historia de Sebastián Mamani-Maisman se alegoriza Bolivia misma, se entretrejen lo personal, lo colectivo y lo histórico a fin de abordar, a través de la figura del sujeto migrante, la heterogeneidad de la identidad cultural y su complejo ensamble de memorias. En tanto motivo visual y temático, el viaje se construye como

«lugar de *entre-vistas*», visión crítica de lo propio. De ahí que consideremos que el PSI cumple con una funcionalidad doble: repone cierto tipo de comprensión del tiempo, emula, pone en imágenes, le «da forma / figura» al tiempo aymara; y es además la expresión visual de la heterogeneidad constitutiva y constituyente de la identidad local. En ese sentido, es un procedimiento, un principio constructivo del relato que permite imaginar la imbricación conflictiva de la lógica histórica e institucional con el tiempo de los dioses, lo comunitario y trascendente; e incluso observar el carácter opresivo, doliente de sus relaciones de diferencia y dominación (esto es, su condición abigarrada).

El film se estructura en cuatro macrosecuencias con un prólogo²⁴. Umbral desencadenante del relato, este último se centra en dos episodios significativos del pasado del protagonista que configuran todo el film y marcan el carácter abigarrado, heterogéneo y contendiente de la identidad cultural de Sebastián. Por un lado, el recuerdo del momento en que entregaron al niño para que sea criado en la ciudad, un momento signado por la pobreza –es interesante que aquí se delinee una imagen servil del padre de Sebastián, e incluso tal vez maniquea en relación al hacendado, que se abusa de él–. Por otro, la memoria de aquel ritual del Jacha Tata (Gran Señor) Danzante que tanta impresión le causó al pequeño. La representación del protagonista se construye a partir de la basculación entre la confusa vergüenza por su padre sanguíneo identificado con la humillación y el sobrecogimiento por su padre simbólico-ritual. Resulta clave al respecto que el punto de vista del relato, que decíamos más arriba puede ser asociado al amauta Tankara o a la cosmovisión indígena misma, muestre a Sebastián-niño *observando* ambas situaciones: en un caso, la contemplación se da desde el borde de un riacho, en el otro, en la cima de un montículo de piedras muy elevado sobre una montaña; en uno, el sujeto está integrado a un sistema opresivo, en el otro, al espacio natural. Adelantándonos un poco, digamos que este gesto del *observar* –que se repite en varias oportunidades a lo largo de la película– es para noso-

[24] La división por macrosecuencias, secuencias y escenas responde a un criterio argumental cronológico y / o temático, es decir a partir de acciones dramáticas y/o núcleos semántico-simbólicos claves, aglutinadores de sentido. La combinatoria de secuencias da lugar o configura macrosecuencias más complejas. Se trata de establecer estructuras parciales de acciones completas: «Una secuencia es una sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad: la secuencia se inicia cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente [...] una secuencia no ha concluido cuando ya, intercalándose, puede surgir el término inicial de una nueva secuencia: las secuencias se desplazan en contrapuntos [...] por esto el relato “se sostiene” a la vez que “se prolonga”». Roland Barthes, «Introducción al análisis estructural de los relatos», en Roland Barthes et al, *Análisis estructural del relato* (México, Premiá Editora, 1984), pp. 20-21.



La nación clandestina.

[25] Ver Olivia Harris y Therese Bouysse Cassagne, «Pacha: en torno al pensamiento aymara», en Therese Bouysse Cassagne et al (comps.), *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino* (La Paz, Hisbol, 1988); María Ester Grebe, «Concepción del tiempo en la cultura aimara: representaciones icónicas, cognición y simbolismo» (*Revista Chilena de Antropología*, n.º 9, Santiago de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, 1990); Carlos Martínez Sarasola, «El círculo de la conciencia. Una introducción a la cosmovisión indígena americana», en Ana María Llamazares y Carlos Martínez Sarasola (eds.), *El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica* (Biblos, Buenos Aires, 2004); Josef Estermann, *Filosofía andina: sabiduría indígena para un mundo nuevo*; Silvia Rivera Cusicanqui, *Oprimidos pero no vencidos* (La Paz, La Mirada Salvaje, 2010).

[26] Esta escena remite a *Ukamau*, donde el protagonista también visita un taller de máscaras populares andinas y la elección de una de ellas resulta sintomática. La siguiente película de Sanjinés tras *La nación clandestina*, *Para recibir el canto de los pájaros*, también cuenta con la inquietante presencia de máscaras, en esta oportunidad de ángeles arcabuceros.

[27] El Tata Danzanti o Danzante, es una figura dual, femenina y masculina, diablo y divinidad simultáneamente. Para la cultura andina el dualismo, como manera de ser y estar (por ejemplo la androginia), es parte consustancial de la experiencia vital y social e implica la multiformidad, ambivalencia y dinamismo de seres y cosas que no presentan una dimensión unívoca / unidimensional, sino plural (admitiendo el desdoblamiento y la reunificación).

tros el motivo visual-ideológico que expresa –en tanto acción– el linde, umbral, interregno o *entre-vistas* desde donde Sebastián se configura cultural e identitariamente. Entre lo legal y visible que oprime y humilla, y lo clandestino e invisible ligado a la resistente cultura y cosmovisión aymara, este motivo recurrente condensa la oscilación entre mundos antagónicos, el dialogismo polifónico entre principios culturales y temporalidades distintas que son constitutivas y simultáneas en la heterogeneidad cultural boliviana.

El cierre del prólogo se desarrolla en la temporalidad y lógica ritual aymara cuando Tankara, en medio de la montaña sagrada, pide permiso a los achachilas (abuelo, ancestro, deidad tutelar) y la *Pachamama* para ver el futuro ofreciendo libaciones y sahumando mientras dice: «Nuestro pasado vuelve en el presente, es el presente. Estamos siempre viviendo el pasado y el presente juntos». En este punto es necesario recordar, como lo han destacado distintos autores, que la «circularidad» es la perspectiva globalizadora que impregna las nociones de tiempo y espacio en la cosmovisión andina. 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 hay referencias, es experiencia vivida y permite «seguir andando»²⁵.

La primera macrosecuencia plantea el drama del protagonista y el drama social describiendo los preparativos, tanto de la partida de Sebastián rumbo a su comunidad de origen como la salida comunitaria en solidaridad con la resistencia minera cuando el golpe de Estado del General Natush el 1 de noviembre de 1979. En el presente del relato, la macrosecuencia se inicia con el significativo plano detalle de una máscara: condensador semántico por excelencia de la «identidad» y accesorio ritual²⁶. La escena se desarrolla en el taller de confección de caretas donde ya se ha terminado de preparar la máscara del Tata Danzante, la última que ve el espectador al acompañar el paseo de Sebastián por el lugar, mientras el artesano remarca su funcionalidad simbólica pues: «No es para regalo... no es para adorno». Cultura popular, artesanía y rito se entreveran en una unidad que solo cobra sentido en el marco celebrativo comunitario²⁷. Tensando esa sacralidad transtemporal de lo ritual, la historia social irrumpe a través del sonido reponiendo un fuera de campo violento, convulso, cuando Sebastián llega al barrio donde vive seguido por niños que, interesados por la máscara que lleva a cuestras, corretean cerca de él: la banda sonora superpone los gritos infantiles y la balacera en una unidad contrapuntística. Por sus vecinas, el protagonista se entera que se ha desencadenado un nuevo golpe de Estado militar. A partir de este momento el montaje alterna dialógicamente dos series: por un lado, la personal, interna, doméstica, singular pero que tiende hacia lo comunitario, hacia su reinscripción en lo colectivo (en la cual Sebastián prepara sus cosas para retirarse); y, por otro, la

serie socio-histórica amplia (representada por la resistencia de los sectores populares, indígenas y obreros contra la dictadura militar)²⁸.

La ubicación espacio-temporal del presente del relato recién descrita requiere dos anotaciones. El Alto –donde vive Sebastián– es una ciudad que «rodea» –que incluso asedia cuando se rebela– a la ciudad capital de La Paz. Conformada inicialmente por migrantes campesinos y sectores urbanos empobrecidos, a mediados de la década del ochenta será poblada masivamente por mineros «relocalizados» (desempleados). Adviértase que, si desde la conquista se impuso «un modelo radial y radiante de cultura cuyo proyecto básico era la progresiva occidentalización»²⁹, y desde los epicentros político-administrativos se emitió la ley rectora modélica hispanoparlante, cristiana, capitalista y escrituraria, a partir de mediados de la década del setenta ese modelo será cuestionado con progresiva fuerza. Así, los centros urbanos recibirán el impacto del interior a causa de migraciones masivas, que muestran a su vez las propias limitaciones del modelo radial que nunca logró la completa occidentalización del campo en todas sus áreas de dominio: la ciudad legal es cercada por la ciudad clandestina. La construcción paisajística de El Alto en la película, responde además a la imagen de ciudad-laberinto, un espacio precarizado, una ciudad que, amurallada / encerrada por montañas cerca, vigila otra ciudad. Los encuadres que la muestran expresan la soledad de la identidad urbana y el carácter fronterizo, al borde del despeñadero, en el filo de la frontera o el precipicio, que caracteriza la ciudad migrante. Por otra parte, noviembre de 1979 no es cualquier fecha: según la perspectiva de René Zavaleta Mercado, intertexto insoslayable en esta película del GU, se trata de la «segunda crisis social constitutiva» (luego de la de 1952), lo que significa un momento de honda fractura que hace posible que la abigarrada sociedad local pueda reconocerse a sí misma. En tanto anomalía profunda, la crisis permite que cierto estado de cosas se deleve, se muestre tal como es, puesto que aparece concentrado lo que de ordinario se percibe como archipiélago disperso. En la ruptura y desgarramiento de la normalidad, en la alteración de las mediaciones que articulan la diversidad de una formación social, se abre la posibilidad de un conocimiento nuevo, donde sujetos y grupos aprenden las dimensiones del poder y su posibilidad de injerencia, potencia y eficacia. Tal como advierte Luis Antezana: «El supuesto histórico, para esta caracterización, es que en cierta forma, el *presente* crítico es el que permite entender el (pasado) proceso histórico de las diversidades evidenciadas en la crisis»³⁰. La crisis se liga fuertemente con la idea de «momento constitutivo», que en el pensamiento sociológico de Zavaleta es un momento en el que existe cierta disponibilidad social, una coyuntura en la que grandes masas están dispuestas a la asunción de creencias colectivas. Justamente, 1979 es visto por el autor como un momento de crisis constitutiva donde, de forma inédita, las masas hacen propia la bandera democrática³¹.

A pesar de la violencia circundante, Sebastián sale de la casa para desprenderse de su ropa urbana occidental y quemarla, buscando abandonar e

[28] Esta dinámica se repite en el ayllu inmediatamente después, cuando Basilia –esposa del protagonista– y Vicente –el hermano–, se encuentran y mientras el segundo le anoticia sobre el golpe de Estado (lógica socio-histórica), la primera, admitiendo que lo extraña, le cuenta un sueño premonitorio: «Lo he visto llegar vestido de militar» (lógica personal-doméstica).

[29] Raúl Bueno, *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*, p. 63.

[30] Luis Antezana, «Dos conceptos en la obra de René Zavaleta Mercado» (*Latin American Studies Center Series*, n.º 1, 1991), p. 15.

[31] René Zavaleta Mercado, «Las masas en Noviembre».

incluso negar el cariz ciudadano y moderno de su identidad, mientras unos niños terminan haciéndose con las prendas abandonadas. En tensión semántica, el campo y el ayllu se construyen como espacios amplios de participación grupal bajo una forma de sociabilidad comunitaria, ya sea en lo relativo al trabajo (siembra y cosecha), la dimensión celebrativa (fiestas), como en lo asambleario (política de administración y gestión interna, y articulación con: otros ayllus, agrupaciones orgánicas y partidos políticos urbanos). Precisamente, en el espacio del ayllu se muestra una reunión donde se exhorta a la solidaridad –«como un solo hombre»– para la lucha contra la dictadura y a favor de una alianza campesino-minera: se apela incluso a una memoria histórica larga, de insurgencias y resistencias políticas, condensada en las figuras de los líderes indígenas Tupac Katari y Bartolina Sisa³². Nótese que la alianza de los sectores campesino-indígena y minero se contrapone a la impulsada hacia 1964 por General René Barrientos de carácter militar-campesino que, justamente, el film se encarga de criticar escenas después. La «alianza» popular del '79 es fruto del doloroso aprendizaje que generó el fracaso estrepitoso del «pacto» asistencialista del '64. Seguidamente, mientras se oye una transmisión minera que incita a frenar el golpe, Vicente –hermano de Sebastián–, radio en mano, se dirige a un descampado donde desentierra su fusil: ello es expresión de una memoria «corta», que remite a la lucha de abril de 1952, la posterior custodia de la revolución por parte de las milicias populares armadas y su «enfriamiento» o «enterramiento» a partir del pacto militar durante la dictadura de Barrientos. Vemos entonces que, si un hermano se «desnuda» e inicia un viaje para reinsertarse en el ayllu y conseguir el reconocimiento comunitario, el otro se «arma» para defenderlo, mientras toda la comunidad de Willkani emprende una marcha hacia la resistencia con los mineros: rito y política, anverso y reverso de una identidad heterogénea.

Sebastián abandona La Paz entre lamentos y borrachera: la despedida de su casa-taller tiene como testigo y heredero a Tomacito, el asistente huérfano que duplica la historia personal de soledad de Sebastián. Por el relato del joven aparece el paisaje físico y político contemporáneo que tensa, nuevamente, las dimensiones individual y social: Tomacito le habla de la muerte de bebés, niños y ancianos en aymara, mientras Sebastián contesta sobre su propio dolor en castellano, en una suerte de dispersión lingüística heterodoxa, propia de la identidad migrante. Por otra parte, toda la herencia que Sebastián puede proveer al muchacho es una casa-oficio ligado a la muerte: la confección artesanal de ataúdes infantiles. El protagonista solloza: «¿Cómo no voy a sufrir trabajando cuatro años con estas maderas para muertos?». Esta escena sirve además para reponer el motivo de su soledad, esto es, el haber sido expulsado de su comunidad. Sebastián dirá a Tomacito: «Como un perro me han botado de mi comunidad... No regreses nunca me han dicho [...] Mírame como he quedado, un pobre solitario, no tengo nada ni nadie [...] Mi mujer y mi madre están allí y no pueden venir y yo no puedo ir»³³.

[32] Ver Silvia Rivera Cusicanqui, *Oprimidos pero no vencidos* (La Paz, La Mirada Salvaje, 2010).

[33] Dejando traslucir la creencia en el Tata Danzante, su visión transtemporal y omnisciente, Sebastián dice a Tomacito señalando la máscara: «Este diablo conoce todas mis desgracias».

La escena deja planteadas la relevancia de la comunidad como eje de articulación identitario (subraya el agobio por un paisaje humano, material y simbólico extraviado), y el «estado» de la conciencia de Sebastián que aún no ha asumido la responsabilidad de lo acaecido en el pasado (las razones éticas y políticas del desarraigo), ni su condición de sujeto heterogéneo³⁴.

La secuencia culmina con el inicio de la marcha rumbo al ayllu, justamente en un movimiento físico y topográfico inverso al que se mostró en el primer *flashback* infantil del prólogo cuando Sebastián, siendo un niño, arribaba a la ciudad. Para reforzar la importancia de este momento, la banda de sonido tensa las cepas culturales que conforman la abigarrada identidad del protagonista y configura un paisaje sonoro saturado por la intersección y solapamiento de músicas de distintos órdenes témporo-culturales, referenciando el confuso mundo interno de Mamani. Paralelamente, la banda imagen también subraya este momento al mostrar con un largo plano entero a Sebastián de perfil, con la máscara ritual en su espalda –«el futuro detrás»–, que contempla la ciudad de La Paz al fondo del cuadro –«el pasado delante»–: como en la dimensión sonora, aquí conviven heteróclitas realidades y temporalidades culturales. El viaje de regreso será una peregrinación integral, holística (imaginaria-mnémica y física),



La nación clandestina.

Mediante *flashbacks*, la segunda macrosecuencia da cuenta de la vida urbana del protagonista en contraposición con el modelo del ayllu. La misma se inicia cuando Sebastián trae al presente ese otro itinerario de progresiva «desarticulación» de su identidad indígena que comienza, justamente, con el cambio de nombre. Bebiendo en un arroyo viene a él, primero, la música (auricularización subjetiva) y, luego, la imagen (*flashback*) del momento en que, borracho, en medio del jolgorio de una fiesta popular y participando como músico y danzante en una fraternidad de «morenos» en La Paz, le confiesa a un compadre que se ha cambiado voluntariamente el apellido: pasa de ser Mamani a Maisman³⁵.

de opulencia y condensa, desde allí, un conjunto de aprendizajes y aspiraciones sociales relativas al «ser y tener» de carácter urbano. Para una aproximación antropológica a esta danza ver los trabajos de Laura Flety.

[34] Respecto de la importancia del *ayllu* en la identidad cultural andina, Josef Estermann explica: «En los Andes, la entidad colectiva fundamental (hasta podríamos decir: “trascendental”) y la base imprescindible de la “identidad” es el *ayllu*, la unidad étnica de las comunidades campesinas. El *ayllu* no es una categoría netamente genealógica (familia extensa), ni una entidad exclusivamente socio-política. El *ayllu* es la “célula de la vida”, el “átomo” celebrativo y ritual, pero también la base económica de subsistencia y trueque interno [...]. Un comunero tiene su identidad como tal, porque pertenece al *ayllu*, normalmente por nacimiento, y vive en la *mark'a* (aldea) que aglutina las casas de las familias nucleares simples [...]. El individuo que rompe con los lazos intrínsecos del *ayllu*, prácticamente firma su propia sentencia de muerte, pero sobre todo distorsiona severamente el orden socio-económico, ritual y celebrativo, y por tanto, el orden cósmico (*pacha*) holístico». Josef Estermann, *Filosofía andina: sabiduría indígena para un mundo nuevo*, pp. 220-221.

[35] Adviértase el peculiar encuadre alegórico que utiliza el relato para enmarcar este momento, enfatizado por una cuidadosa puesta en escena. Sebastián está vestido con el traje masculino típico que se utiliza en la «morenada», un baile muy popular en Bolivia que remite a la esclavitud y la opresión colonial (en alusión a los esclavos negros). Es por demás significativa la tensión semántica entre el exceso visual y fastuosidad de la comparsa (trajes elaborados y pesados, bandas de músicos, etc.), y la condición socio-económica de sus practicantes pertenecientes a sectores populares. La morenada implica un importante gasto económico, físico y estético; es signo

Esta decisión de reconversión cultural (recordada), tiene su respuesta en el presente narrativo: en la ruta, un bloqueo campesino le impide el paso al protagonista con un frente humano que le considera extraño y lo rechaza. A raíz del bloqueo, Sebastián deberá dar un largo rodeo en el cual irá recordando y comprendiendo la diversidad de «rostros» que lo constituyen como sujeto, la heterogeneidad conflictiva de su identidad³⁶.

En ese recorrido, se encuentra con un dirigente estudiantil perseguido por militares, quien le pide que le «venda» su poncho y su gorro. Mas allá de la necesidad del personaje –apenas vestido–, la solicitud del joven puede interpretarse como metáfora de la propuesta de cierta izquierda que, pese a que aboga por los indígenas, se dirige a ellos sin la comprensión de su imaginario y formas de relación, ni siquiera su idioma: si bien traves-

tada, la actitud paternalista resulta evidente. Seguidamente, Sebastián tropieza con los militares que buscan al «extremista rojo» y le piden sus documentos: aquí nuevamente aparecen en tensión el nombre y la procedencia del protagonista puesto que aunque figura como criollo (Maisman), se dirige a su comunidad de origen (Mamani). Así vemos que, aunque Sebastián pretende aislarse del contexto social, es afectado continuamente por él: a los comunarios que bloquean la carretera dirá: «¡Yo solo quiero regresar a mi ayllu!»; al joven: «¡Yo nada tengo que ver con los militares!»; y a los militares: «No he visto nada».

Al problematizar la cuestión del nombre y la procedencia, estos tres encuentros estrechamente relacionados en el presente del relato (bloqueo, militancia urbana de izquierda, militares), traccionan al presente el momento en que el protagonista fue desplazado del círculo familiar y obligado a no retornar al hogar, esto es, asumir su condición migrante, pero sin referencia / lazo comunitario. En el recuerdo, Sebastián visita a sus parientes, con quienes tiene claras diferencias políticas: él es soldado del ejército, y su hermano, un maestro rural militante. Mientras uno insiste en el pacto militar-campesino, Vicente se niega a sostener una coalición con el poder. La disputa entre los hermanos se hace virulenta a partir de la tenencia / entrega de las armas, como expresión de la capacidad defensiva del territorio y la experiencia cultural indígena o su neutralización política³⁷. Vicente



La nación clandestina.



La nación clandestina.

[36] Durante toda la película la práctica del bloqueo será seña de identidad política contestataria y se homologará semánticamente con la frontera, en tanto límite de separación, diferencia, oposición y disputa por el territorio y la memoria.

[37] Destáquese asimismo que en este momento la vestimenta –el uniforme por un lado, y el austero atuendo campesino por otro–, como signo de pertenencia a cierto orden simbólico, cultural y de poder, resulta clave a nivel visual y de puesta en escena para significar la disputa ideológica.



La nación clandestina.

zanja el conflicto: le exige a Sebastián no volver a la casa (familia, comunidad, pueblo), mientras el protagonista espeta: «¡SÓlo tienes un hijo! Por suerte ya me he cambiado. No soy Mamani, soy Maisman. ¡Me voy para siempre, no me importa que vivas o mueras!»³⁸.

Por su parte, a pedido del anciano, Vicente entierra el fusil en una escena semánticamente inversa a la del presente narrativo antes expuesta, pero semejante en el diseño de las acciones y movimientos.

Ligado al tema de la lucha antiimperialista –y sus paradojas internas–, en los encuentros de Sebastián con el joven y con los militares en el presente del relato, se da cuenta de las complejas dinámicas institucionales y laborales que atraviesan la historia personal del protagonista: del diálogo con los militares se desprende que estuvo cuatro años en el ejército y combatió en Ñancahuazú (referencia a la lucha antiguerrillera guevarista). Desde aquí se desenvuelve un nuevo recuerdo, dividido en dos momentos. En el primero, Sebastián rememora una entrevista con el «Doctor» –jefe de fuerzas paramilitares–, y un operativo del que fuera parte. En el segundo, recuerda su depresión e inclinación a la bebida, de la cual lo «rescata» su hermano, quien va en su búsqueda al morir el padre de ambos³⁹. Desde una perspectiva dicotómica y demonizadora de la ciudad –posición que al igual que el racismo conservador no contempla ni admite la heterogeneidad constitutiva de la identidad local–, Vicente recrimina a su hermano: «Decías que vivías bien en la ciudad: ¿por qué bebes tanto? [...]. La ciudad nos ha separado hermano, ahora tú debes volver conmigo a Willkani. Nuestra madre pide que regreses [...] Ella es sola, ¿quién va a sembrar la tierra?»⁴⁰.

Seguidamente, se los observa en el velorio del padre ya de vuelta en la comunidad. Se ha producido entonces un retorno a la tierra de origen, sí, pero sin mediación de conciencia: un hecho específico –la muerte–, hace volver a Sebastián capitulando de su postura anterior que renegaba de la «vena indígena» de su identidad. Sin embargo, ese camino de regreso no aparece en imágenes y el relato se instala directamente en el espacio interno del velorio donde, vía relato del jefe comunal, se hace un *racconto* de las virtudes del padre del protagonista, relato que configura una imagen más completa que aquella primera servil expuesta en el inicio del film, demostrando cómo el hombre también vivió

expone a su hermano: «Sebastián, ¿acaso no piensas que hemos peleado cientos de años por la tierra [...] sin descanso [...]. Es por eso que esta reforma se ha hecho [...]. El gobierno no podía parar las sublevaciones. Por eso han hecho la Reforma Agraria. Tú sabes cómo nos han dañado a los campesinos repartiendo pequeñas parcelas y dividiéndonos [...] ¿Acaso no seguimos siendo pobres?». El padre

[38] Respecto de este diálogo puntual y el desarrollo general de la trama, recuérdese que, en el universo andino: «[...] el individuo como tal es un “nada” (un “no-ente”), es algo totalmente perdido, si no se halla insertado en una red de múltiples relaciones. Si una persona ya no pertenece a la comunidad local (*ayllu*), porque fue expulsada o porque se ha excluido por su propio actuar, es como si ya no existiera; una persona aislada y des-relacionada es un ente (socialmente) muerto». Josef Estermann, *Filosofía andina: sabiduría indígena para un mundo nuevo*, p. 110.

[39] En este último recuerdo se refuerzan dos temas previamente expuestos: el nombre (identidad, identificación, documentos) y el trabajo. Al buscar el paradero de su hermano, Vicente es detenido en la calle por dos matones que lo requisan y le solicitan que indique su procedencia. Cuando les habla de Sebastián, ambos entienden que se trata «del indio alto y flaco», dejando traslucir que son compañeros de trabajo en las fuerzas paramilitares, aunque desconocían que se hubiera cambiado el nombre y que su apellido fuera Mamani.

[40] La configuración del paisaje paeño en esta escena vuelve a insistir sobre la pobreza y precariedad de los barrios periféricos y de El Alto con su inseguridad y violencia concomitante. Pero nótese que además de riesgo y peligro, las muchas escaleras y rampas que articulan distintos microespacios al borde de rípios y precipicios, podrían ser leídas en otra clave al considerarlas también como expresión de las estratificaciones y sedimentaciones socio-culturales, su simultaneidad diversa y en pugna.

[41] Nótese que en el funeral conviven gestos católicos (señal de la cruz cristiana), con prácticas tradicionales indígenas (el cuerpo se cubre de ofrendas y hojas sagradas de coca); lo oral (relatos de la vida del padre), lo escrito (ese mismo relato, a la manera de testamento, «firmado» por el difunto) y lo gestual (colocación del testamento en mano derecha).

y construyó una identidad cultural heterogénea: «De muy joven lo llevaron a la guerra del Chaco... Todos los cargos de la comunidad los cumplió»⁴¹.

De nuevo en el presente del relato, y para cerrar esta macrosecuencia, se desarrolla la escena en la cual el joven militante, absolutamente perdido y desorientado en el altiplano andino, se encuentra con una pareja de campesinos aymaras –quienes sí están ubicados en el espacio–, con los que no puede establecer ningún diálogo por recíproca incompreensión lingüística y cultural. Perseguido y desesperado terminará asesinado por la espalda por dos soldados y sus últimas palabras serán: «¡Indios de mierda!». En contraplano, el montaje muestra al protagonista que, a distancia, *lo ha visto todo*: Sebastián en el límen de la *observación*, en el borde, en el «entre» de dos culturas, dos suelos, dos Bolivias.

La tercera macrosecuencia desarrolla el recuerdo de la reinserción, arraigo parcial y expulsión de la comunidad de origen. En un alto del camino, Mamani-Maisman rememora el momento en que decidió quedarse en Willkani: la llave simbólica y dramática de este «pasaje» está dada por la herencia paterna –un



La nación clandestina.

poncho rojo con el que Sebastián se reviste durante los funerales–, la cual habilita la religazón filial y comunal que había sido puesta en crisis. Dos autoridades clave para la historia del protagonista, el sabio Tankara y la madre, que intuían su retorno al ayllu, confirman y reconocen al joven en medio de una celebración con música y danzas, en la que convergen la bienvenida (al hijo) y la despedida (del padre). Mientras Vicente alienta a Sebastián a confiar en la comunidad, que lo ayudará en el tiempo de siembra que se inicia (no se olvide el marco de relaciones sociales de reciprocidad típico en los Andes), Basilia entra en escena: en ella se cifra también el acceso a la comunalidad como joven adulto.

Continuando con la caminata, Sebastián recuerda, vía auricularización subjetiva, la voz y el canto de quien luego fuera su esposa: «He soñado con un blanco, ay huayruritos, qué me irá a pasar, ay huayruritos». Ese verso en *off* adelanta, en forma de alerta o presagio, lo que seguidamente muestra la banda imagen por medio de un *flashback*. Tras «cortear» a Basilia molestándola, llamando su atención y recibir su negativa, Sebastián la intercepta camino a una huaca ceremonial y la viola. Pero, previo a ello, se establece entre los dos una significativa conversación que explicita la distinción entre un nosotros / ellos que excluye a Sebastián de las costumbres rituales comunitarias por su crianza en la ciudad. Al mostrar su ofrenda de reciprocidad, Basilia explica: «ninguna desgracia me ha pasado este año [...] esto en la ciudad lo han olvidado [...].

Nosotros seguimos creyendo en estas cosas. En la ciudad ya no saben, tú eres uno de ellos y no sabes nada».

Luego, se mostrará el sometimiento machista de la mujer y la violencia de género. De ese modo, la urbanidad moderna de Sebastián queda asociada no solo a la disolución banal de lo religioso e incluso la ignorancia de lo ritual-comunitario, sino al abuso y el maltrato físico contra la mujer. Este esquematismo impide reflexionar sobre otras formas de violencia doméstica, de género e incluso infantil presentes entre los sectores indígenas campesinos: obtura la discusión «puertas adentro» de las comunidades en una imagen estereotipada de «armonía perfecta» con el entorno natural, social y familiar, cuando, justamente, las dinámicas sociales suelen ser más complejas.

Pero en esta escena aparece un procedimiento visual-narrativo muy importante que permite la complejización de la mirada en torno a la condición heterogénea y paradójica de la identidad cultural de Sebastián Mamani y, a través suyo, de los bolivianos: por medio de un *paneo*, un plano general muestra sucesivamente, y sin corte alguno, el borde del precipicio donde el hombre fuerza a Basilia, pasando luego por la enormidad del paisaje circundante, hasta llegar a un nuevo borde-precipicio a mayor altura, desde donde Sebastián mismo observa, *se observa*. Así se da forma a la co-presencia del pasado en el presente, la simultaneidad temporal por el paisaje que oficia no como mero escenario sino como territorio de memoria en movimiento. Pero además, según nuestra interpretación, el *paneo* resalta este *observar* como motivo visual e ideológico que expresa al sujeto e identidad heterogénea, que ensambla memorias y patrones culturales diversos en tanto *lugar de entre-vistas*.

En la misma órbita semántica de las ideas de forzamiento y usurpación, en la escena siguiente se muestra el momento en que Sebastián es increpado por un hermano de la comunidad: al salir del trabajo colectivo de siembra –donde el protagonista está claramente desorientado, casi diríamos «de espaldas al suelo»–, Darío, borracho e indignado, lo insulta por haberle quitado ilegítimamente la función de autoridad comunal para la que venía preparándose desde hacía tiempo. Si en la escena anterior Basilia situaba a Sebastián «fuera» de la comunidad, opuesto a un «nosotros» creyente, en esta, su otredad urbana, le otorga prestigio: es por haber vivido en la ciudad y conocerla que los varones del ayllu lo consideran el más hábil para relacionarse con los «gringos» y evitar que se los engañe. Así, una nueva celebración lo confirma como autoridad junto a Basilia por ser su mujer, quien constantemente buscará llamar la atención de su compañero sobre la lógica comunal tradicional.

En el caminar de Sebastián reaparecen los recuerdos relativos al liderazgo, cuando en asamblea se discutía sobre la aceptación o rechazo de ayuda de «los blancos». Vicente alerta sobre el peligro clientelista subyacente insistiendo en que «Hay que trabajar la tierra como lo hacían los abuelos». Vestido con su ropa tradicional, Sebastián escucha, aunque en la escena siguiente le manifiesta a Basilia el desacuerdo con su hermano mientras ella le advierte: «Quien decide sobre recibir esa ayuda es la comunidad, y no tú». Inmediatamente

[42] La ética andina, como deber o normatividad en la forma de actuar y relacionarse, se basa en un «estar» dentro del todo holístico del cosmos: significa la observancia de relaciones ordenadas y significativas que contribuyen a la vida y su conservación dinámica, esto es, la reciprocidad entre distintas esferas de existencia. El sujeto ético es el *nosotros*. Sobre los tres pilares de la ética andina, Estermann explica: «El código incaico clásico de los tres “ama” o “jan!” (“¡no!” prohibitivo), complementado por la prohibición tajante del incesto, forma la base imprescindible de la convivencia y justicia entre los diferentes miembros y grupos de la comunidad. “*Ama suwa, ama llulla, ama quella!*” (“¡no seas ladrón, no seas mentiroso, no seas flojo!”), estos tres “mandamientos” reflejan cada uno a su manera el principio de reciprocidad [...] [“¡no robes!”] es la norma que establece la reciprocidad en cuanto a la propiedad [...] El robo es una infracción que afecta a la “justicia” distributiva para la subsistencia de las personas; es una grave “falta de reciprocidad”, porque a la “adquisición” forzada de un bien no corresponde ninguna contribución recíproca, ni a la “pérdida” del mismo bien. El desequilibrio resultante solo puede ser restituido mediante una “devolución” directa o indirecta, en forma física o simbólica, en esta vida o hasta más allá de la muerte. [...] [“¡no mientas!”] establece la reciprocidad a nivel de la verdad en el sentido del equilibrio en el intercambio de información [...] [“¡no seas flojo, ocioso, vago!”] se refiere a la falta de reciprocidad en el trabajo [...] porque en este caso no se “retribuye” recíprocamente (en forma proporcional) un esfuerzo hecho por otras personas, sean estas los mismos padres o los participantes en una de las formas de trabajo colectivo». Josef Estermann, *Filosofía andina: sabiduría indígena para un mundo nuevo*, pp. 269-272.

después, se dirigen juntos a la ruta para tomar el ómnibus que lo traslada a la ciudad a concretar los acuerdos antes mencionados, pero ahora el protagonista está vestido de civil, y justifica que no lleva puesto su poncho porque si así lo hiciera «me tomarían por un indio», a lo que su esposa rebate: «Y es que ¿acaso no sabes hacerte respetar?». Nótese que Sebastián se despoja del poncho como signo visible de pertenencia familiar, comunal y cultural, en tanto paso previo a volver a la ciudad. Así se refuerza nuevamente el carácter clandestino de la identidad indígena, la tensión antagónica entre el campo y la ciudad. Paralelamente, Basilia es puesta sobre aviso por Tankara, que ha visto en las hojas de coca el mal que está causando Sebastián a la comunidad. La mujer, además, se anoticia del llamado a un bloqueo dispuesto por otras comunidades, cuestión no revelada ni comunicada al ayllu por su esposo. Sin embargo, el consejo descubre todo y concluye: «Es para que no nos metamos en política, para que seamos como ovejas y puedan dominar el país». A partir de aquí se desencadena la persecución a Sebastián, quien por el mismo procedimiento que cuando forzó a Basilia, se *observa a sí mismo* huir por el campo de sus propios hermanos de comunidad.

Finalmente apresado, es sometido a asamblea pública (gestión de la justicia) que lo acusa de ladrón y mentiroso, faltas gravísimas en el código cultural, moral y espiritual andino, guiado por tres principios: no robar, no mentir, no holgazanear⁴². Sebastián ha quebrado los tres y convertido a su comunidad, a los ojos de otros ayllus, en adulona y cobarde en relación al poder de turno al no plegarse al bloqueo. Sin embargo, él no acepta ninguna de las acusaciones recibidas y, por el contrario, desprecia a su comunidad al alegar que nada comprenden. Un vocero del grupo concluye: «El que actúa pensando solo, ¿acaso es dueño o patrón de esta comunidad? ¡Has decidido sin consultarnos! Tú no sirves para nada, Sebastián Mamani!». Pero será la madre de Sebastián, en una dramática escena, quien dirima finalmente el asunto al hacer explícita la condena por la ruptura del código aymara, retractándose de su orgullo anterior: si cuando fuera designado autoridad lo felicitó diciendo «Si tu padre estuviera vivo, estaría muy contento», ahora expresa su rechazo al aseverar «Si tu padre estuviera vivo, con sus propias manos te hubiera matado... De aquí para adelante no eres más mi hijo Sebastián». Una segunda negación filial a la que se suma la humillación pública al dejarlo con el torso desnudo en medio del frío altiplánico, y forzándole a salir del pueblo montado en un burro, a los gritos de: «Abusivo... mentiroso... No queremos aymaras como tú, ¡aquí hay gente limpia!... Vete para siempre. Si vuelves te vamos a matar». La síntesis de este momento que oficia como cierre de la macro-



La nación clandestina.

secuencia, la da un plano general en picado donde se encuadra parte del territorio comunal y el camino de salida por donde se divisa la columna que custodia a la ex autoridad, mientras un nuevo paneo muestra a Sebastián que se *observa*. Aquí se despliega un umbral interno en el relato puesto que en un mismo paneo se produce la «salida» y la «llegada» de Sebastián a su comunidad: la definitiva.

La última macrosecuencia resuelve el conflicto de la serie subjetiva con la danza del Tata Danzante y el conflicto de la serie colectiva con el regreso de la comunidad a Willkani tras la lucha contra los militares. Ambos conflictos y resoluciones están marcados por la muerte física e igualmente atravesados por la idea de continuidad entre la memoria de largo aliento cultural y la lucha en el presente: una caravana que, mirando hacia adelante, se encuentra con el pasado como forma de responsabilidad por el futuro que camina «detrás». La macrosecuencia se inicia con la entrada del protagonista en la comunidad. El ansiado encuentro entre Sebastián y su territorio de origen se produce a través de la representación vicaria del amauta⁴³: «Maestro, yo he venido porque soy de aquí, y aquí nomás tengo que quedarme...», es decir, morir y permanecer para siempre. Retomando la oposición dialógica entre la serie subjetiva y la social, en la conversación con Tankara se trasluce el hecho de que en la comunidad solo han quedado los ancianos, algunas mujeres y los niños, pues todos han ido en apoyo a los mineros. Frente a la solicitud de Sebastián para hacer la danza antigua, el anciano sabio responde: «Pero esto ya no se baila aquí, ya tampoco nadie se acuerda... Cuando había un año terrible alguien se brindaba para bailar»⁴⁴. Tras preguntar por su mujer y anoticiarse de la muerte de su madre, Sebastián asume su responsabilidad sobre los hechos de corrupción y el amauta acepta su ofrenda expiatoria: el joven ha traído todo lo necesario para transfigurar su paisaje personal en ritual y solo requiere de los músicos, quienes poco a poco irán recordando la melodía ceremonial y «desempolvarán» antiguos atuendos y caretas festivas.

A partir de aquí, las dos series se tensan cada vez más hasta colisionar: el consejo de ancianos recupera, a partir de la iniciativa de Sebastián, ciertas prácticas rituales abandonadas y con ellas una dimensión de su propia memoria, mientras los campesinos en lucha traen a sus muertos y heridos de la resistencia junto a los mineros opositores a la dictadura. El hecho de que los ancianos recuerden un pasado antiguo «gracias a Sebastián» y que por medio



La nación clandestina.

de la danza la comunidad re-experimenta una fecunda ceremonia ritual de retroalimentación simbólica y cohesión social para el presente y el futuro, evidencia la potencia de la condición heterogénea de la identidad que —representada en la figura del Sebastián migrante—, moviliza o desestabiliza

[43] Cabe destacar que el sabio (hombre vinculado a la *Pacha*, como orden cósmico espacio-temporal holístico) funciona como portador del saber en una dinámica diferente a la del maestro rural. Sin oponerse necesariamente a la lógica contemporánea representada por Vicente, Tankara da cuenta de un conjunto de experiencias colectivas o sabidurías acumuladas (meta sensitivas), que se transmiten trans-generacionalmente y de forma práctica: enseña a aprender de la Tierra, a ver y dejarse tutelar por los animales, las plantas y los signos de la Naturaleza. Justamente, estas dos racionalidades coexisten en la misma configuración cultural-comunal.

[44] Si ponemos en relación la serie ritual con la histórica-referencial, advertiremos que Tankara podría estar aludiendo al convulso e inestable proceso de apertura democrática que comenzó a fines de 1977 con la huelga de hambre liderada por cuatro mujeres mineras que, con una adhesión masiva a lo largo y ancho del país, provocó la caída de la dictadura del General Hugo Bánzer.

un estado de cosas «dado», lo pone en crisis para, como decía Zavaleta Mercado, mostrar lo que de ordinario está sumergido.

Resulta sugestiva la última escena en la que vemos el semblante descubierto del joven aymara: se halla en un pequeño recinto semi-oscuro preparándose para bailar, poniendo en condiciones su vestuario y conversando con unos niños.

Ellos funcionan como herederos de la danza y la celebración espiritual del Danzanti, y duplican lo que una vez hubo en la mirada de Sebastián, maravillado por el baile de Benedicto. Esos niños podrían continuar la tradición recreándola, son el futuro (también) de la Nación Clandestina⁴⁵. Volviendo al momento de la preparación de Sebastián, al salir del cubículo, lugar de transmutación, nuevo vientre desde el cual vuelve a nacer a la comunidad, sin corte alguno, la cámara solo enfoca la enorme máscara del Danzanti que ya está en la cabeza del protagonista, quien adopta los movimientos de la deidad evocada frente a la mirada embelesada de los niños. Así comienza el último tramo de su peregrinaje recorriendo el ayllu como danzante, seguido por una pequeña caravana de viejos, niños y mujeres que va creciendo hasta convertirse en multitud. A través de un pausado *zoom out* el encuadre se abre hasta cubrir panorámicamente una buena porción del ámbito circundante en una toma de belleza imponente: el hombre y la comunidad son paisaje junto a la Naturaleza, que los incluye, engulle y exalta⁴⁶.

Centrándose en el cruce de las dos series, es posible pensar su relación como la alternancia entre una *danza-caravana* –ritual ancestral, promoción de la identidad en términos simbólicos–, y una *lucha en marcha* –participación política, protagonismo colectivo y promoción de la identidad en términos histórico-políticos–. Ambas series van surcando, marcando el espacio y lo redibujan como paisaje a través del dolor: de un lado, por haber roto los vínculos comunitarios, el sufrimiento por el desarraigo físico y espiritual cuya única reparación es la muerte; del otro, los muertos masacrados por y en la lucha. El choque de ambas series se trabaja sobre todo a nivel sonoro al solapar gritos de angustia por los muertos, discusiones acaloradas sobre la legitimidad del ritual y la música que acompaña al danzante. Tras la intervención del Amauta, pieza relacional clave para que Sebastián no sea linchado y la danza no se pierda como instancia simbólica comunitaria reparatoria tras la masacre, el protagonista continúa su ceremonia y, mientras la música se difumina en *fade out*, el sonido del viento se hace cada vez más presente, vía auricularización subjetiva. También aparece el silencio que subraya el estado de trance por el que atraviesa el celebrante quien, en el último tramo de su danza –montada en *ralentí*–, es encuadrado ocupando la casi totalidad del plano, lo que visualmente genera la



La nación clandestina.

[45] No se olvide, retrospectivamente, que, en La Paz, Sebastián confeccionaba ataúdes, símbolo del encierro más extremo y la fatalidad a la que muchos pequeños se hallaban expuestos. Recuérdese también que la presencia infantil es un símbolo recurrente en buena parte de las películas del GU para significar el futuro del pueblo boliviano (véanse: *Revolución*, *Yawar mallku*, *Las banderas del amanecer*, *Para recibir el canto de los pájaros*).

[46] Recapítulese lo expuesto en relación a la importancia del punto de vista organizador del relato, potencialmente identificable con el Yatiri, con la *Pachamama* (cosmovisión integral), Sebastián muerto o un nuevo Sebastián. Recuérdese también la importancia capital del paisaje natural animizado en otras películas del GU como *Ukamau* y *Para recibir el canto de los pájaros* donde, dicho sea de paso, la temática de la identidad es central.



La nación clandestina.

amplificación de su figura, su elevación y enaltecimiento transfigurador. Es un Sebastián que se ha transmutado en el Jacha Tata Danzanti y es enorme, hasta morir.

La escena final da cuenta del proceso de reinserción del sujeto en su comunidad: una enlutada columna humana carga a uno de los suyos que reingresa en el paisaje humano-relacional y natural del ayllu, puesto que la muerte ritual

ha permitido su «retorno definitivo». La muerte es para Sebastián vida y reconocimiento. Aquí, un breve paneo vuelve a sorprender: Sebastián es parte de su propio cortejo funerario, y *observa...* En el motivo visual e ideológico de la *observación* se trasluce y traduce la experiencia desgarradora de una identidad heterogénea, cronotópicamente diversa, políglota. Sebastián es un paisaje abigarrado, irreconciliable, descentrado, procesual, disperso: es Mamani y Maisman, el campo y la ciudad, servicio y violencia, reciprocidad y autoritarismo, liderazgo responsable y corrupción, celebración y humillación; asume el rostro del campesino y el borracho desempleado, el que fuerza a una viuda y es un afectuoso padre putativo, el artesano fúnebre y el «Tío» admirado que contagia la magia ritual, el desterrado y el Danzante.

Retornos y nuevas partidas

Con la llegada de la democracia a Bolivia, en lo que es su última fase productiva –que denominamos «alegórica»–, aunque el GU mantiene el énfasis en la comunicación y la clarificación histórica, la presencia de certezas totalizantes se relativiza, hay un alejamiento de narrativas y retóricas radicalizadas y sus declaraciones públicas sufren desplazamientos semánticos significativos. Si bien permanece la idea de la necesidad de cambios profundos, la postura combativa da paso progresivamente a otra de corte humanitario e intercultural. Evidenciando esta transformación, el cineasta decía en 1995: «Nuestro cine fue de un abierto enfrentamiento a las dictaduras. Al cambiar la sociedad al sistema democrático, los objetivos del cine también cambian»⁴⁷. 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

[47] Jorge Sanjinés, «La diversidad, base de una Nación estable. Entrevista con el cineasta Jorge Sanjinés», en *El cine de Jorge Sanjinés* (Santa Cruz, FEDAM / Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz, 1999), p. 294.

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 fuerte⁴⁸.

En esta última etapa productiva, donde la recuperación del pasado se trasladada desde 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, se produce la película que hemos analizado. Así, *La nación clandestina* puede ser considerada una síntesis excepcional entre un modelo de «enfrentamiento» y otro de «alegorización» del conflicto. Con ella se deja paso a una práctica que, sin dejar de ser militante, ya no concibe el medio cinematográfico como un «arma». Centrada fundamentalmente en la problemática política, histórica y social de la identidad boliviana y sus heterogeneidades en tensión, el encubrimiento histórico de la riqueza cultural indígena, la dignidad de los sectores populares y campesinos y la recuperación de figuras invisibilizadas por la narración nacional oficial, el film es una alegoría histórica de la «Nación» clandestinizada.

Pero además, recordando la perspectiva de Cornejo Polar, nótese que en tanto proceso de producción, en tanto artefacto de cultura, el film realiza en sí mismo la conflictividad de la totalidad contradictoria de la sociedad, expresa su heterogeneidad ya en lo que respecta a los medios de expresión como a los sujetos de enunciación, los códigos, los mensajes y los receptores. Se correlaciona un orden referencial con elementos ancestrales a través de un lenguaje y una visión contemporánea; se incorporan fuentes diversas, lenguas de distinta procedencia y giros lingüísticos, gestos y ritualidad de los sectores indígenas y populares (introducción de elementos expresivos y temáticos, formas del relato mítico, épico, folklórico; músicas, vestimenta, tejidos, etc.) afirmando una cultura identitaria y una identidad cultural heterogénea, en conflicto, dinámica, y no una entidad esencial. Se validan elementos subestimados, se asumen múltiples tradiciones a partir de la convergencia tensa entre instrumentos, dispositivos y modos de producción de tipo occidental urbano-moderno y una instancia referencial que obedece a otra matriz socio-cultural –la indígena–. Desde allí, a través de cruces, préstamos y contaminaciones, se desmiente cualquier fijeza cultural e identitaria. Sanjinés dijo al respecto:

[...] no podemos negar la óptica, la grabación simultánea ni el color, tampoco podemos negar la historia de la humanidad. No podemos negar la técnica. Lo que podemos negar y rechazar son los objetivos,

[48] Jorge Sanjinés, «La diversidad, base de una Nación estable. Entrevista con el cineasta Jorge Sanjinés», pp. 45-46. Jorge Sanjinés en José Montano, «En busca de un cine popular» (*Revista Formato* 16, año 1, n.º 1, 1976), p. 41.

métodos y propósitos del arte burgués, pero debemos desarrollar su desarrollo técnico y ponerlo al servicio del pueblo, sustraer a la élite privilegiada estos dominios y ponerlos al servicio del pueblo [...]⁴⁹.

Y también:

Y si es verdad que en un comienzo la búsqueda de un lenguaje propio obedeció principalmente a la necesidad comunicacional con la «otra» cultura, llegó más tarde el convencimiento de que en ese camino de conjugar ambos constituyentes para lograr algo distinto, era necesario un cine diferente al occidental porque tenía una estructura narrativa inspirada en elementos ideográficos y filosóficos andinos; un cine que era producto de la ciencia y la tecnología occidental pero que constituía, por sí mismo, la concreción de una propuesta que viene contenida en la búsqueda de muchos bolivianos que piensan en soluciones para la factibilidad de la nación boliviana. Cuando esta conciencia tomó cuerpo, pudimos hacer una película como *La nación clandestina*⁵⁰.

A lo largo de estas páginas diseñamos un mapa interpretativo que, con nuevas coordenadas de lectura, habilitara un recorrido por el territorio de *La nación clandestina* repensando aquellas preguntas que, aún en el contexto actual boliviano, siguen siendo necesarias por su inquietante complejidad. Ese «¿quiénes somos?, ¿qué recordamos?» conserva centralidad justamente por el «espesor turbador» que convoca su respuesta, rehuendo de todo esquematismo simplificador, panfleto complaciente, neo-exotismo pachamamístico o revisionismo histórico acrítico. Tal vez, volver hoy a *La nación clandestina* sea dejarse asediar por la mirada y la memoria de Sebastián Mamani-Maisman: una mirada liminal que asume simultáneamente –como potencia y como desgarro– sus contradicciones fundantes, las tensiones y subordinaciones subyacentes de su identidad abigarrada, su cariz múltiple; una memoria heterogénea que, en su tarea de darle sentido al pasado urgida por los peligros del presente, comprende y aprehende de sus varios horizontes civilizatorios sin pretender sintetizarlos en un discurso acabado, único y oficial. Quizás sean esa mirada y esa memoria las que alerten respecto de aquellos «cambios de paradigma» expresados en la modificación del lenguaje que, aunque incluyen ideas, gestos y prácticas otrora excluidas, siguen sin dar cuenta en profundidad y transformar los procesos sociales –antiguos y actuales– que bullen y perviven delante y detrás de las palabras –nuevas y viejas–.



La nación clandestina.

[49] Jorge Sanjinés en José Montano, «En busca de un cine popular», p. 41.

[50] Jorge Sanjinés, «¿Qué es y que ha sido el cine del grupo Ukamau», en *El cine de Jorge Sanjinés* (Santa Cruz, FEDAM / Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz, 1999), p. 19.

BIBLIOGRAFIA

- AIMARETTI, María, «Revivir la experiencia, narrar la masacre, impugnar la Historia: sobre el uso del testimonio en “El coraje del pueblo” (Grupo Ukamau-Jorge Sanjinés, 1971)» (*Revista Afuera*, n.º 12, año VII, agosto de 2012). Disponible en: <http://www.asaeca.org/aactas/aimaretti_mar_a_gabriela_-_ponencia.pdf>
- ÁLVAREZ, Ignacio, «Todos contra Jameson: los alcances de la *alegoría nacional* y su valor para la lectura de dos novelas chilenas recientes» (ponencia presentada en el XIII Congreso internacional de la Sociedad Chilena de Estudios Literarios, Santiago de Chile, septiembre 2004). Disponible en: <http://www.academia.edu/1746207/Todos_contra_Jameson_los_alcances_de_la_alegoria_nacional_y_su_valor_para_la_lectura_de_dos_novelas_chilenas_recientes> (01 / 11 / 2014).
- ANTEZANA, Luis, «Dos conceptos en la obra de René Zavaleta Mercado» (*Latin American Studies Center Series*, n.º 1, University of Maryland at Collage Park, 1991).
- BARTHES, Roland, «Introducción al análisis estructural de los relatos», en Roland Barthes et al, *Análisis estructural del relato* (México, Premiá Editora, 1984).
- BUENO, Raúl, *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana* (Lima, Universidad Mayor de San Marcos, 2004).
- COLOMBI, Beatriz, *Viajeros de fin de siglo. Literatura y desplazamientos desde América Latina* (Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2002).
- CORNEJO POLAR, Antonio, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (Lima, Centro de Estudios literarios Antonio Cornejo Polar / Latinoamericana Editores, 2003).
- DAICICH, Osvaldo, *Apuntes sobre el nuevo cine latinoamericano* (La Habana, EICT S. A, 2004)
- EPPS, Brad, «Actos y actas de inmigración», en Mabel Moraña (ed.), *Nuevas perspectivas desde / sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales* (Chile, El cuarto propio, 2000).
- ESPINOZA, Santiago y LAGUNA, Andrés, *El cine de la Nación clandestina. Aproximación a la producción boliviana de los últimos 25 años (1983-2008)* (La Paz, Editorial Gente Común / FAUTARO, 2009).
- ESTERMANN, Josef, *Filosofía andina: sabiduría indígena para un mundo nuevo* (La Paz, ISEAT, 2006).
- FERNANDEZ BRAVO, Álvaro, *Literatura y frontera* (Buenos Aires, Sudamericana / Universidad de San Andrés, 1999).
- GARCÍA PABÓN, Leonardo, «Indigenismo y sujetos nacionales en el cine de Jorge Sanjinés. A propósito de *La nación clandestina*», en *La Patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia* (La Paz, UMSS y Plural, 1998).
- GRAMMATICO, Giuseppina, «En principio fue la búsqueda», en AA. VV., *Búsqueda, aventura y descubrimiento* (Santiago de Chile, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación / Centro de Estudios Clásicos, 1996).
- GREBE, María Ester, «Concepción del tiempo en la cultura aimara: representaciones icónicas, cognición y simbolismo» (*Revista Chilena de Antropología*, n.º 9, Santiago de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, 1990).
- GRUPO REV(B)ELANDO IMÁGENES (comp.), *Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau. Reflexiones y testimonios. Cuadernos de Cine Latinoamericano* (Buenos Aires, Tierra del Sur, 2010).
- HARRIS, Olivia y BOUYSSSE CASSAGNE, Therese, «Pacha: en torno al pensamiento aimara», en Therese Bouysse Cassagne et al (comps.), *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino* (La Paz, Hisbol, 1988).

- KENNY, Sofía, *Buscando el otro cine. Un viaje al cine indigenista boliviano* (Mendoza, FfyL. Universidad Nacional de Cuyo, 2009).
- LEÓN FRIAS, Isaac, *Los años de la conmoción* (México, UNAM, 1979).
- LUSNICH, Ana Laura, «Opacidad, metáfora y alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976-1983», en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Vol. II* (Buenos Aires, Nueva Librería, 2011).
- MARTÍNEZ SARASOLA, Carlos, «El círculo de la conciencia. Una introducción a la cosmovisión indígena americana», en Ana María Llamazares y Carlos Martínez Sarasola (eds.), *El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica* (Biblos, Buenos Aires, 2004).
- MESA, Carlos, «Eguino: la búsqueda de un cine posible», en *Cine boliviano, del realizador al crítico* (La Paz, Gisbert, 1979).
- , *La aventura del cine boliviano* (La Paz, Gisbert, 1985).
- MESTMAN, Mariano, «Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el cine del 68 en América Latina», en Mariano Mestman y Mirta Varela (coords.) *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión* (Buenos Aires, EUDEBA, 2013)
- MONTANO, José, «En busca de un cine popular» (*Revista Formato* 16, año 1, n.º 1, 1976).
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia, *Oprimidos pero no vencidos* (La Paz, La Mirada Salvaje, 2010).
- SÁNCHEZ, José, *The Art and Politics of Bolivian Cinema* (Maryland, Scarecrow Press Inc., 1999)
- SANJINÉS, Javier, «Transculturación y subalternidad en el cine boliviano», en Alejandro Brunzual (comp.) *Objeto Visual: Cine, política y Memoria*, (n.º 10, año XII, diciembre de 2004).
- SANJINÉS, Jorge, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México, Siglo XXI, 1980).
- , «Testimonio en Mérida (Venezuela)», en AA. VV., *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* (México, Cultura universitaria, 1988).
- , «El plano secuencia integral» (*Revista Cine Cubano*, n.º 125, 1989).
- , «¿Qué es y que ha sido el cine del grupo Ukamau», en *El cine de Jorge Sanjinés* (Santa Cruz, FEDAM / Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz, 1999).
- , «La complejidad afortunada», en *El cine de Jorge Sanjinés* (Santa Cruz, FEDAM / Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz, 1999).
- , «La diversidad, base de una Nación estable. Entrevista con el cineasta Jorge Sanjinés», en *El cine de Jorge Sanjinés* (Santa Cruz, FEDAM / Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz, 1999).
- TAPIA, Luis, «Abigarramiento y ambigüedad morfológica», en Josefa Salmón (ed.) *Estudios Bolivianos Vol III. Construcción poética del imaginario boliviano* (La Paz, Asociación de Estudios Bolivianos / Plural, 2005).
- TERÁN, Oscar, *Nuestros años sesentas* (Buenos Aires, Puntosur, 1991).
- VELLEGGIA, Susana, *La máquina de la mirada* (Buenos Aires, Altamira / INCAA, 2009).
- VERGARA, Ximena, «Fertilizar la memoria, reconstruir la masacre: teorías y prácticas en el cine de Jorge Sanjinés», en Wolfgang Bongers (ed.) *Prismas del cine latinoamericano* (Chile, Cuarto Propio, 2012)
- XAVIER, Ismail, *Alegorías do subdesenvolvimento* (Sao Paulo, Editorial Brasiliense, 1993).
- ZAVALETA MERCADO, René, «Las masas en Noviembre», en René Zavaleta Mercado (comp.), *Bolivia hoy* (México, Siglo XXI, 1983).
- , *Lo nacional-popular en Bolivia* (México, Siglo XXI, 1986).