



Antagonismo e imaginarios de la pluralidad en el cine boliviano

Antagonism and Imaginaries of Plurality in Bolivian Cinema

VALERIA CANELAS

Universidad Complutense de Madrid, España
mcanelas@ucm.es

Abstract: Nowadays, Bolivian cinema is living a period of great activity in a unstable identitarian landscape, wherein negotiations and conflicts between the different national subjectivities are no longer able to be represented within antagonistic patterns producing uniformity. Firstly, this article deals with Jorge Sanjinés' Filmography in order to offer an explanatory hypothesis to answer why his last productions seem to have been less engaging for national identitarian dynamics. Secondly, an analysis of a series of short films by the Socavón Cine Collective will take place, so as to underline the most important political gestures displayed by their novel audiovisual rhetoric, which have managed to devise a language capable of a more acute examination of the identitarian plurality present in Bolivia.

Keywords: Bolivian Cinema; Identity; Representation; Hospitality; Modernity.

Resumen: Actualmente, el cine boliviano atraviesa un periodo de gran actividad que coincide con un escenario identitario inestable, en el cual las negociaciones y conflictos entre las distintas subjetividades nacionales ya no pueden representarse con esquemas antagónicos homogeneizantes. En primer lugar, el presente artículo parte de la filmografía de Jorge Sanjinés y plantea algunas hipótesis sobre el porqué sus últimas producciones no han sabido interpelar a las dinámicas identitarias nacionales. En segundo lugar, analiza algunos cortometrajes del Colectivo Socavón poniendo de relieve los gestos políticos de estas nuevas retóricas audiovisuales, las cuales han logrado configurar un lenguaje que interroga de forma menos esquemática a la pluralidad identitaria boliviana.

Palabras clave: Cine boliviano; Identidad; Representación; Hospitalidad; Modernidad.

INTRODUCCIÓN

El lenguaje cinematográfico posee amplios recursos de representación y genera constantemente procesos de identificación individual y colectiva. Como afirma Jacques Derrida en una entrevista para la revista francesa *Cahiers du cinéma*, cuando alguien asiste al cine siempre “proyecta algo íntimo sobre la pantalla, pero todos esos “fantasmas” personales se cruzan con una representación colectiva” (Derrida 2001). El cine también es, entonces, un espacio por el que transitan distintas sensibilidades en un camino que es de ida y vuelta. Como espectadores, asistimos a una representación que, la mayor parte de las veces, modifica nuestras construcciones identitarias a partir de nuestra experiencia sensible. Es decir, por la manera directa en la que una película actúa sobre nuestra percepción de la realidad, su visionado puede, asimismo, tambalear las estructuras sensibles y retóricas que sostienen creencias, discursos e identidades pretendidamente establecidas. La decisiva influencia del cine en la percepción humana hace que, quizás como ningún otro lenguaje, este pueda incidir en los afectos de los espectadores hasta constituir parte de sus emociones más íntimas. De ahí que frecuentemente haya tenido un importante rol propagandístico y haya sido empleado en la construcción de las naciones, como adecuadamente identificó Carlos Monsiváis (Burton-Carvajal/Pick 2004: 651).

En el ámbito boliviano ningún cineasta ha reflexionado tanto y tan fecundamente sobre esta relación entre el proceso de construcción de identidades nacionales y el discurso cinematográfico como Jorge Sanjinés (1936). Cineasta canónico del Nuevo Cine Latinoamericano, Sanjinés ha desarrollado a lo largo de los años una carrera sumamente coherente con una ideología y con un modo de hacer cine. El suyo es un cine comprometido que denuncia el sometimiento del indígena boliviano por las élites blanco-mestizas que forjaron una idea de nación profundamente racista. Como señala Carlos D. Mesa, la elaboración de la teoría cinematográfica de Sanjinés se produjo “en un momento histórico concreto, en un tiempo determinado y para una cultura específica” (Mesa 1985: 80). Destaco esta idea no porque Sanjinés haya dejado de hacer cine en la actualidad, sino porque me interesa vincular el discurso identitario hegemónico del momento en que el director inició su carrera con el desarrollo de un lenguaje cinematográfico propio, que se constituye, precisamente, frente a los imaginarios nacionales dominantes de la época.

Por otra parte, no es arriesgado afirmar que, en la actualidad, el cuestionamiento de estos imaginarios ha dado paso a una disputa que cuestiona un planteamiento identitario nacional homogéneo. El debate en este sentido se ha transformado sustancialmente respecto a la época en la que Jorge Sanjinés empezó a hacer cine en la década de los sesenta. Desde la llegada al poder de Evo Morales los imaginarios nacionales se han modificado tan radicalmente que la propia concepción de Bolivia ha tenido que ser repensada desde diferentes ámbitos hasta cristalizar en la Nueva Constitución Política del Estado Plurinacional, no exenta de profundas contradicciones, como no podía ser de otra forma.

El presente artículo se aproxima, en primer lugar, a la trayectoria cinematográfica de Jorge Sanjinés a la vez que plantea algunas hipótesis sobre el porqué sus últimas producciones no han sabido reflejar los procesos identitarios y sus constantes disputas, a pesar de que ciertos discursos cinematográficos de la nueva generación de cineastas continúan las reflexiones iniciadas por su cine. Para esto, analizaré brevemente algunos cortometrajes del Colectivo Socavón Cine, el cual en los últimos años ha gozado de un gran reconocimiento nacional e internacional. En segundo lugar, me interesa poner de relieve los gestos políticos de estas nuevas retóricas audiovisuales que surgen en el contexto actual y que cuestionan insistentemente los imaginarios nacionales contemporáneos y su relación con la realidad social. Finalmente, este artículo propone, a partir del caso boliviano, una definición tentativa de lo que significa hacer cine político hoy. Para esto pienso que es necesario entender la política desde una perspectiva amplia que abarque la totalidad de los espacios vitales. Si “[l]a política es primero una intervención sobre lo visible y lo enunciable” (Rancière 2006: 71), es entonces necesario entender cualquier manifestación cultural, y de forma muy especial el cine, como una herramienta fundamental para cuestionar los discursos con los que la opresión se articula a partir de supuestas certezas.

En este sentido, el racismo en Bolivia constituye un claro ejemplo de cómo se puede construir una realidad y un proyecto nacional asentados en la discriminación de una mayoría de la población, mientras la injusticia se sostiene discursivamente desde una presunta lógica incuestionable. El estudio detallado de los sucesivos discursos identitarios hegemónicos y de las transformaciones que experimentaron a lo largo de la historia nacional es un tema que excede ampliamente este artículo. Sin embargo, para elaborar el recorrido de los lenguajes cinematográficos antes mencionados en relación con la construcción identitaria del país que plantean, voy a emplear algunos de los presupuestos teóricos de Javier Sanjinés sobre el mestizaje. Por otra parte, los textos de Silvia Rivera Cusicanqui son fundamentales para aproximarse a las paradojas que se experimentan en toda construcción identitaria del país y a las problemáticas discursivas que se presentan en estos procesos. Por lo mismo, su teoría sobre la noción aymara de *ch'ixi*, como la más adecuada para la traducción “de la mezcla abigarrada que somos las y los llamados mestizos” (Rivera 2014: 75), puede ser de gran ayuda a la hora de pensar el cine boliviano y las distintas estrategias fílmicas que se generan para mostrar las constantes transformaciones en los imaginarios nacionales y los discursos identitarios que surgen de estas.

LA DESCOLONIZACIÓN DEL CINE Y SUS PARADOJAS

El cine está íntimamente ligado con la producción de la subjetividad y de los imaginarios nacionales que se refuerzan en este proceso, que es a la vez individual y colectivo. En este sentido, como Julianne Burton-Carvajal y Zuzana M. Pick señalan, en el contexto latinoamericano, el lenguaje audiovisual:

has been central to the reformulation of regional and pan-regional identities, to the redefinition of national and pan-national identity in times of crisis, and to the enlistment of generalized support for national (and pan-national) projects. As the key components of a mass visual culture, film and television structured the imaginary of modernizing developmentalism, socializing citizens of traditional societies by showing them how to act “modern” as they migrated to the swelling cities of the hemisphere (Burton-Carvajal/Pick 2004: 654).

Es decir, inevitablemente se trata de un lenguaje inseparable de los procesos de modernización, con toda la violencia que estos traen consigo, especialmente para las poblaciones rurales y las sociedades tradicionales. Por esta razón, plantear un cine descolonizador encierra una paradoja de difícil solución. Si el medio es en sí mismo una de las herramientas con las cuales se han impuesto determinados imaginarios, ¿cómo hacer para articular un discurso de empoderamiento y de defensa de las construcciones identitarias no hegemónicas a partir del mismo? ¿No es contradictorio pretender representar cinematográficamente realidades que la modernidad, de la cual el cine es inseparable, ha contribuido a violentar? ¿Cómo articular las demandas identitarias locales a partir de un medio que siempre amenaza con ser un elemento homogeneizador del discurso nacional?

En este sentido, el llamado Nuevo Cine Latinoamericano, del que Jorge Sanjinés es uno de los más destacados representantes, articuló estas reflexiones teóricas con una práctica cinematográfica socialmente comprometida. Para los cineastas de este movimiento, la forma documental fue en muchas ocasiones la más adecuada para intentar dar cuenta de las distintas sensibilidades que formaban parte de unas naciones diversas en las que claramente había particularidades postergadas. Sin embargo, un proceso de construcción identitario que, por un lado, cuestione la modernidad, pero por el otro, lo haga a partir de una técnica que es producto de esta, requiere una constante consciencia crítica del medio y de sus recursos expresivos. Es a esto a lo que pretenden dar respuesta los distintos escritos teóricos de Sanjinés, publicados a lo largo de su carrera.

Por otra parte, como se ha señalado frecuentemente, el cine es el medio con mayores posibilidades de difusión en un ámbito muy amplio de recepción, aunque a lo largo de los años se hayan modificado tanto sus condiciones de producción, como sus circunstancias de exhibición. No es casual que en determinados momentos históricos las élites culturales lo hayan considerado un simple entretenimiento para las clases populares. Como se apunta en el libro colectivo *Aesthetics of film*, “the cinema was at first a rather vulgar spectacle, a carnival attraction justified primarily, but not completely, by its technical novelty” (Aumont/Bergala/Marie/Vernet 1992: 69-70). Idealmente, las audiencias se configuran a partir de un espacio que, al generar una ilusión de transversalidad, apela por igual a diversas subjetividades. En este sentido, el lenguaje fílmico puede aglutinar en un mismo discurso distintos tipos de afectos construidos a partir de particularidades con intereses y demandas disímiles. Por lo mismo, el cine como discurso se encuentra en la encrucijada entre cultura de élite y cultura popular. En el caso de realidades como la boliviana, en la que los debates sobre la cultura popular

están atravesados por una cuestión étnica y racial que se encuentra en la base de una sociedad discriminadora, es inevitable enfrentarse a la dificultad crítica de la representación del subalterno.

En su conocido texto *¿Puede hablar el subalterno?*, Gayatri Spivak destaca los dos significados del término representación que en ocasiones operan al mismo tiempo: “representación como ‘hablar en favor de’, como en la política, y representación como ‘re-presentación’, como en arte o en filosofía” (Spivak 2003: 308). Más adelante Spivak se pregunta sobre qué deben hacer los individuos de la élite cultural para no caer en la continua construcción del subalterno mientras se disfrazan a sí mismos de transparencia. En este sentido, Jorge Sanjinés, que se define a sí mismo como un individuo que proviene de la burguesía, afirma que “[n]ada puede ser tan difícil de distinguir para un intelectual revolucionario como saber en qué punto preciso de su conducta o pensamiento están presentes las huellas o la nociva mirada del enemigo” (Sanjinés 1979: 76). En el discurso fuertemente antagónico del director boliviano marcado, como he señalado, por una época concreta, esa mirada enemiga era aquella que favorecía la penetración de las sensibilidades y los intereses norteamericanos en Latinoamérica. Así, las élites blanco-mestizas que observaban con desprecio racial la realidad nacional circundante se posicionaban contra los intereses del pueblo boliviano. Sin embargo, pienso que las huellas contra las que Sanjinés alerta también pueden ser los gestos de una élite cultural bienintencionada que olvida su lugar de enunciación y afirma que su discurso refleja la realidad de forma transparente. Esta es otra de las paradojas discursivas a las que el cine de Sanjinés se enfrenta.

Quizás por esto, su reflexión en torno a cuál era la forma más adecuada para realizar películas que tuvieran a los y las indígenas como protagonistas y espectadores privilegiados fue constante, como puede observarse en sus textos teóricos y en las anécdotas de rodaje que frecuentemente comparte en las entrevistas. En este sentido, el filósofo Javier Sanjinés señala esta posible contradicción equiparando la primera etapa del director paceño con la novela indigenista, ambas como manifestaciones de una “colonialidad del saber”, ya que “los representados, desprovistos de la posibilidad de plasmar estéticamente su propia realidad, deben ceder dicha función a los patrones de expresión visual y plástica que vienen de afuera” (Sanjinés 2014: 77). Sin embargo, a lo largo de los años, el cineasta intentó esquivar con distintas estrategias esta paradoja inherente a su producción cinematográfica: evitando los actores profesionales, filmando en tomas únicas sin guión en las que los testigos reproducían vivencias propias, organizando visionados en las comunidades rurales y preguntando su opinión a aquellos que eran los protagonistas de su cine.

A pesar de estos intentos totalmente necesarios, cabe citar una vez más el texto de Spivak para señalar la inevitable paradoja, ya que “la escenificación del mundo en representación –su escena de escritura, su *Darstellung*– disimula la escogencia y la necesidad de ‘héroes’, de delegados paternos, agentes de poder –*Vertretung*–” (Spivak 2013: 314). Existe un delgado límite entre denunciar la situación injusta de determinados colectivos e imponerles, para ello, una representación de acuerdo a categorías estéticas,

morales y políticas ajenas a su sensibilidad. En última instancia, esta voluntad de representación del otro puede cancelar la posibilidad de trazar nuevos modos discursivos porque se parte de la idea de que sus demandas deben ser enunciadas y transmitidas por un “delegado paternal” que, de esta forma, se hace propietario de un discurso que no le pertenece.

Spivak apunta a una posibilidad de, quizás, acoger al otro y a su universo sensitivo sin construir una individualidad homogénea en relación con el discurso que se enuncia. De esta forma, confrontar a los otros, a los subalternos, no es “representarlos (*vertreten*) sino aprender a representarnos (*darstellen*) a nosotros mismos” (Spivak 2013: 330). Tanto la teoría como la praxis cinematográfica de Sanjinés buscan que el indígena postergado hable y ocupe en la construcción nacional boliviana el lugar preponderante que le corresponde. A partir de ahí, su cine se plantea como un dispositivo que permite percibir una mirada alternativa que cuestiona la construcción identitaria hegemónica. Es en esta disputa de miradas donde la comunidad posible se pronuncia y, al hacerlo, desestabiliza las construcciones nacionales que se asientan en identidades supuestamente cerradas y homogéneas. Como apunta Andrés Laguna en su tesis doctoral titulada *Por tu senda. Las ‘road movies’ bolivianas, crónicas de viaje de un país*, “el cine debería ser una herramienta privilegiada para descubrir y develar al *otro*, para ser *otro*. Aunque no siempre lo haga, cuando la propuesta es ética, una película puede ser una forma de dejarse autoafectar por eso que uno no es. [...] [E]l cine debe proponer la ‘hospitalidad incondicional’, debe buscar la apertura radical e incondicional al *otro*” (Laguna 2013: 23 n.).

Entonces, el discurso cinematográfico latinoamericano en general y el boliviano en particular se enfrentan inevitablemente a dos paradojas enunciativas. Por un lado, la necesidad de elaborar un lenguaje descolonial con una herramienta lingüística que, como elemento de la modernidad, es en sí misma colonial. Por otro lado, el lugar de enunciación desde el cual la élite intelectual, de la cual en la mayoría de los casos los cineastas forman parte, se posiciona para representar a los oprimidos, indígenas, campesinas y mineros. A continuación, a partir del análisis de las películas de Jorge Sanjinés y de algunos cortos del Colectivo Socavón Cine destacaré las estrategias discursivas y los mecanismos enunciativos a partir de los cuales determinado lenguaje cinematográfico boliviano ha intentado cuestionar la idea de que puede hablarse de una identidad nacional homogénea.

JORGE SANJINÉS

El lugar que ocupa Jorge Sanjinés en la historia del cine boliviano es indiscutiblemente decisivo. Está fuera de duda que a través de sus películas influyó definitivamente en el cambio de los imaginarios nacionales porque como afirma Leonardo García Pabón “[e]l discurso de Sanjinés, más allá de la denuncia del racismo en Bolivia, es un llamado a reflexionar sobre qué es ser boliviano, o mejor, quién es boliviano” (García Pabón 1998:

249). Sin embargo, durante mucho tiempo su cinematografía ocupó un lugar incómodo en las narrativas nacionales construidas de espaldas a la realidad indígena-campesina. Director laureado en los circuitos internacionales, sufrió durante años el exilio y la censura de sus obras. La gran cantidad de obra crítica nacional e internacional dedicada a su figura hace que sea una labor casi imposible, al menos para un artículo como el presente, hacer un estado de la cuestión exhaustivo y adentrarse en el análisis y el planteamiento de hipótesis que cada una de sus películas merece. Sin embargo, por la misma posición definitoria que Sanjinés ocupa en el cine boliviano y en las narrativas nacionales contrahegemónicas, estudiaré a continuación ciertos aspectos de algunas de sus obras: *Ukamau* (1966), *La nación clandestina* (1989) e *Insurgentes* (2012).

Ukamau (1966)

A grandes rasgos, *Ukamau* es la historia de una venganza, pero también puede ser vista como el choque violento entre dos mundos: el indígena-campesino y el mestizo. Rosendo, un comerciante mestizo que compra alimentos a los indígenas, viola y asesina a Sabina, la esposa de Andrés, ambos indígenas. A partir de este acontecimiento la película retrata una venganza que se va fraguando silenciosamente en el interior de Andrés a lo largo de un tiempo extenso. Como se observa, el choque violento entre los dos mundos es producido por la irrupción de un elemento discordante, el mestizo, en el universo inocente de los protagonistas indígenas. De esta forma, se produce un discurso valorativo que denuncia la corrupción moral del mestizo. Rodada en aymara, esta película tuvo un gran reconocimiento a nivel internacional mientras que en el contexto nacional causó estupor y desagrado. A los espectadores del gobierno les parecía que la película llamaba al indígena a levantarse contra la opresión y la injusticia. El ministro Marcelo Galindo incluso llegó a decirle a Sanjinés que había hecho la película para incitar a los indios (Sánchez 1999: 83). Estéticamente, *Ukamau* tiene una construcción de planos muy cuidados con una gran profundidad que se corresponde con la amplitud del paisaje altiplánico y del lago Titicaca, donde viven los protagonistas. Formalmente, está muy influenciada por el cine vanguardista, ya que presenta un montaje que incide definitivamente en la emocionalidad del relato. Según Carlos D. Mesa, *Ukamau* “conlleva un punto de vista sobre lo que es hacer cine respondiendo a una formación occidental, [...] que consigue armonizar un lenguaje adecuándolo a la historia que narra, inmersa en una concepción no occidental del mundo” (Mesa 1985: 86). Algo similar apunta Leonardo García Pabón cuando afirma que:

Sanjinés consigue que la mirada del narrador cinematográfico converja, aunque sea parcialmente, con la de un narrador pensado según los parámetros culturales indígenas. En otras palabras, el cineasta intenta aquí introducir al indio no sólo como objeto de su obra, lo que hacía Arguedas y gran parte de la literatura indigenista, sino como sujeto narrador de la misma. [...]. Por eso la obra de Sanjinés no será tanto una exploración de la sicología indígena (Espinal 135; Carlos D. Mesa 85), sino la de la visión de mundo de un sujeto indio (García Pabón 1998: 253).

Sin embargo, el crítico Javier Sanjinés no ve en *Ukamau* ni una armonía entre dos concepciones ni una adecuada recreación de la temporalidad indígena, pues pese a la lentitud contemplativa con la que se desarrollan los hechos, no se prescinde del tiempo lineal ajeno a la cosmovisión andina. Por otro lado, a diferencia de García Pabón, el crítico no encuentra una diferencia tan sustancial entre *Ukamau* y la narrativa indigenista de Alcides Arguedas. Al referirse a la película afirma que “[h]ay aquí huellas del positivismo indigenista de *Raza de bronce*, novela que, al observar la realidad desde la cultura europea, mostraba al indígena como un ser pasivo, sufriente, predestinado a padecer los efectos del desarrollo. [...] *Ukamau* no lograba el auténtico compromiso con lo andino” (Sanjinés 2013: 80).

Para Javier Sanjinés, *Ukamau* es una muestra de una transculturación letrada que se opone a lo que John Beverley llama “transculturación desde abajo” (Beverley 2004: 90). En este sentido, cita al crítico inglés David Wood para quien *Ukamau* y *Revolución* (1963), el primer cortometraje del director boliviano, “eran el producto de un colectivo elitista que, al gozar todavía del apoyo estatal, empleaba técnicas que provenían de la modernidad europea y de una tradición vanguardista que pretendía guiar la ‘autenticidad’ de los protagonistas subalternos” (Sanjinés 2013: 77). Sin embargo, la contradicción entre emplear una técnica moderna para mostrar una realidad tradicional atacada por la violencia (política, cultural, epistémica, etc.) modernizadora es, como he señalado, inherente al cine en su totalidad, ya que este es un producto de la modernidad y una herramienta de la modernización.

Esta paradoja enunciativa es ineludible en la experiencia cinematográfica de países como el boliviano, en los que la arremetida de la modernidad ha dejado sociedades profundamente desiguales, y donde los discursos identitarios siempre han sido enunciados por una élite que busca mantener sus privilegios. A pesar de esto, lenguajes cinematográficos como el de Sanjinés muestran que las herramientas modernizadoras también pueden emplearse para cuestionar la construcción homogénea de sujetos que potencia la modernidad y la adjudicación simbólica de distintos espacios sociales que resulta de este proceso. El discurso de la “autenticidad” de los subalternos también puede ser útil para decir que esta es incomunicable para cualquiera que no forme parte de esa determinada particularidad. Sin embargo, el principio básico de la experiencia cinematográfica es, justamente, el contrario: la potencialidad de compartir la experiencia sensible de sujetos —ficionales o no— con sensibilidades, historias, afectos y narrativas distintas e intransferibles, intraducibles. Precisamente, esa imposibilidad inicial de percibir y experimentar lo que siente el otro es la condición de posibilidad del lenguaje cinematográfico. Es la conciencia de esta imposibilidad la que potencia una constante reflexión crítica sobre las estrategias discursivas empleadas y su adecuación o no a determinadas realidades y experiencias sensibles.

En este sentido, el propio Jorge Sanjinés llegó a la conclusión de que la técnica empleada en *Ukamau* no fue la más adecuada para mostrar la sensibilidad indígena y su cosmovisión. La directora de cine Beatriz Palacios, compañera de Sanjinés durante prácticamente toda su carrera, reconoce que aunque en “*Ukamau* Sanjinés hace una

obra profunda y poética manejando correctamente los recursos clásicos del cine, esta obra no abre caminos hacia nuestra más recóndita y verdadera identidad. No basta que su tema sea nuestro” (Palacios 1979: 123). Sin embargo, hablar de una “verdadera identidad” inevitablemente elude la construcción discursiva de la que cualquier identidad parte. Esto implica que la misma puede ser modificada a partir de distintas manifestaciones y productos culturales. La necesaria reflexión acerca de si la forma cinematográfica se corresponde con el tema cae una y otra vez en la búsqueda de una supuesta pureza identitaria indígena que debería encontrar una forma adecuada en un medio, el cine, que es todo menos autóctono. Por otro lado, el cine en sí mismo muestra una de las características de la identidad: su condición discursiva y la constante transformación de la misma. El objeto o historia que se representa en el cine “is always in the process of *becoming* represented. By the simple fact of being filmed, every object and every landscape, no matter how static, is inscribed within a specific duration and is thus a subject of transformation” (Aumont/Bergala/Marie/Vernet 1992: 69).

En este sentido, mediante la comparación de *Ukamau* con las novelas indigenistas se equipara apresuradamente la materialidad de ambos lenguajes y el modo de afección que genera cada uno. Como afirma Jacques Rancière “[e]l cine es un arte de lo sensible. No simplemente de lo visible” (Rancière 2011: 13). Por este motivo propongo que *Ukamau*, a pesar de emplear técnicas cinematográficas clásicas, logra de forma magistral abrir caminos perceptivos y, a partir de estos, instalar una duda sobre el discurso identitario preponderante en ese momento. Las identidades también se construyen por las formas en las que percibimos lo real circundante, y el cine puede incidir, quizás como ningún otro lenguaje, en la manera en la que se experimenta lo sensible y, de esta forma, potenciar una emancipación de las construcciones identitarias rígidas.

En su estudio sobre el melodrama como modo cinematográfico Linda Williams afirma que “narrativity and visual spectacle work together to produce affective response” (Williams 1998: 56). Por lo mismo, el lenguaje audiovisual alberga múltiples potencialidades políticas, ya que puede construir una sensibilidad crítica que cuestione los discursos oficiales. Por otra parte, la crítica descolonial cinematográfica en ocasiones incurre en el mismo error que se le critica a las películas: construir una audiencia ideal dando por sentado que es posible conocer cuál podría ser la respuesta afectiva de ciertas particularidades ante determinado estímulo perceptivo. En este sentido, quizás un cine político sería aquel que pese a operar dentro de un lenguaje establecido tenga la capacidad disruptiva de inventar constantemente gramáticas del extrañamiento.

La nación clandestina (1989)

La nación clandestina es unánimemente reconocida como la obra cumbre de la filmografía de Jorge Sanjinés. El mismo director afirma que sus anteriores películas “fueron ensayos, ejercicios y experiencias para hacer *La nación clandestina*” (Sánchez 1999: 100). La película cuenta la historia de Sebastián Mamani, un indígena que desde niño vive entre la ciudad y el campo y que, por lo tanto, experimenta una

disputa identitaria que lo atormenta. Demasiado indio para los criollos-mestizos ansiosos por encontrar una otredad frente a la que constituirse, pero demasiado corrompido por determinadas prácticas de la ciudad como para regresar al pueblo e integrarse armónicamente con la comunidad. En determinado momento, acomplejado por el estigma indígena decide incluso cambiarse el apellido a Maisman lo cual es una metáfora del rechazo de su origen.

En la búsqueda incansable de Sanjinés por encontrar formas cinematográficas capaces de transmitir el universo indígena, el director rompe la construcción lineal de la trama y mezcla distintas temporalidades en una especie de presente continuo que consigue mediante el uso del plano secuencia integral. Este “no requiere cortes ni elipsis de montaje, sino que, con un ‘simple’ *paneo*, *travelling* u otro movimiento similar de cámara, abarca tanto el pasado como el presente sin mayores referencias temporales como las que amerita un *flashback*” (Espinoza/Laguna 2009: 167). De esta forma, los recuerdos del personaje son parte de la historia que narra la película de una forma espectral, como si fueran presencias que nunca terminan de irse ni de aparecer. Esto genera una sensación brumosa y cíclica de la temporalidad que se refuerza con la propia historia del personaje que, de alguna manera, siempre está volviendo al campo o marchándose de él. Como señala Santiago Espinoza (2015b¹) “la película ya no narra un viaje de ida y vuelta, sino varios: los vaivenes entre el campo y la ciudad”. En este sentido, se ha destacado constantemente que el plano secuencia integral “se trata del recurso más adecuado para la traducción visual de la concepción circular del tiempo aymara”. En palabras del propio director, esta innovación técnica “es una toma larga que comprende toda una escena o secuencia en la que no se producen cortes; en la que no se fracciona; en la que se entrecruzan los movimientos de cámara y de actores; en la que se puede llegar a tener todos los planos posibles, desde un primer plano a un plano general” (Espinoza/Laguna 2009: 166-167).

De la misma forma, la crítica ha coincidido en afirmar que definitivamente este modo discursivo sí se corresponde con la visión temporal circular propia del mundo indígena. Sin embargo, una vez más, nos enfrentamos con similares paradojas enunciativas: ¿no se está cometiendo el mismo error al considerar que determinada innovación es la más adecuada para representar un mundo que es, en cierta forma, ajeno tanto a aquel que enuncia el discurso, como al medio desde el cual lo articula? En este sentido, habría que preguntarse, tanto en el discurso crítico como en el filmico autoral, cuál es la posición de aquellos que buscan transmitir el mundo indígena, desde dónde hablan y refrendan la adecuación de determinada gramática cinematográfica para expresar la alteridad. Llevada al límite, esta aparente imposibilidad, ¿no condena, *a priori*, al fracaso a todos los intentos de aprehender y comunicar determinada sensibilidad que no es la propia de aquel que traza el discurso? En este sentido, Alber Quispe plantea que

¹ Se trata de un texto de momento inédito que me fue generosamente facilitado por el propio autor.

we should ask ourselves –perhaps at the risk of “over-interpreting” and being too radical– whether or not Sanjinés’ films fall into a kind of “aesthetic mestizaje”, since cinema originates in the western world. In other words, the thematic and aesthetics elements with which the filmmaker works, if they correspond principally to the Andean cultures of Bolivia, nonetheless elude all the models associated with this so very western invention. This, of course, is nothing if not a product of the strange and ambivalent modernity that Sanjinés, it should be pointed out, professes to recognize (Quispe 2012).

Al final de *La nación clandestina* Sebastián es expulsado de la comunidad por haber incurrido en manejos corruptos mientras desempeñaba funciones como autoridad comunitaria (*jilakata*). Avergonzado por sus errores, decide que la única manera de volver es realizando un ritual de sacrificio que había presenciado muchos años antes, durante su infancia. Se trata del baile del *jach’a tata danzanti* en el cual un individuo se sacrifica por la comunidad bailando hasta morir. Este es el momento que articula toda la película, ya que los recuerdos a través de los cuáles conocemos la historia se suceden mientras Sebastián emprende su viaje final hacia el pueblo. Cuando los miembros de la comunidad ven que ha regresado, hay cierta tensión pero, finalmente, y gracias a la intervención del *yatiri* (el anciano sabio de la comunidad), los habitantes de Willkani le dejan realizar el ritual. La película termina con el entierro de Sebastián, que él mismo presencia. Esta escena representa la muerte del individuo y el renacimiento del nuevo Sebastián, que finalmente vuelve a formar parte de una comunidad. Para Leonardo García Pabón “[l]a película muestra a través de la vida y muerte de Sebastián la constitución de un sujeto nacional y no solamente el despertar de una conciencia indígena como en otra de sus películas”. Es decir, según el crítico la figura de Sebastián asistiendo a su propio entierro configura un sujeto más amplio que “entierra la imposibilidad de ser indio y boliviano a la vez” (García Pabón 1998: 258-260).

En el libro *El cine de la nación clandestina*, Santiago Espinoza y Andrés Laguna, citan al propio Sanjinés que señala que la historia de Sebastián funciona “como ‘una gran metáfora de nuestra propia sociedad y su viaje’ como ‘el viaje por la memoria histórica, el reconocimiento doloroso de los errores y el proceso de reconocimiento de sí mismo o sea la AUTOCONCIENCIA’” (Espinoza/Laguna 2009: 164). De esta forma, la película busca cuestionar las narrativas oficiales que encumbran una identidad pretendidamente fija y constituida de espaldas al mundo indígena que ha sido forzado a vivir de forma clandestina. Sebastián, como personaje individual que aspira a representar a una comunidad nacional heterogénea, retorna a sus orígenes negados trazando una escritura alternativa a las narrativas impuestas. Es decir, la nación clandestina que muestra Sanjinés también es una “nación subversiva, [que] actúa clandestinamente buscando su liberación. [...] Es la que Rivera Cusicanqui llama *nación de abajo*, opuesta a la de *arriba*, y capaz de ‘articular pactos sociales inclusivos, refundar la democracia, hallar salidas productivas soberanas, y articular la diversidad de un modo inédito y descolonizado’” (Mattos 2010: 325).

Como Andrés Laguna ha señalado, la propuesta de nación que Sanjinés articula a lo largo de la película es, de alguna forma, “un discurso que años después parecería pre-

monitorio con lo que Bolivia está viviendo en la actualidad, con el intento de construir un Estado Plurinacional que vaya por delante, mirando atrás, sin olvidar su historia, las culturas que laten en su seno” (Laguna 2013: 225). Si el nuevo Estado Plurinacional boliviano ha sido capaz de “articular la diversidad de un modo inédito y descolonizado” es un tema abierto de debate, pero lo que es innegable es que los discursos identitarios se han transformado y, con ellos, también lo ha hecho la propuesta cinematográfica de Sanjinés que, con *Insurgentes*, como veremos, inaugura una nueva retórica triunfal.

Insurgentes (2012)

Insurgentes es la penúltima producción del director boliviano. Se trata de una película que presenta un gran despliegue de medios técnicos y una voluntad de construir un contra-canon histórico indígena frente al canon oficial blanco-mestizo que hasta entonces había sido el imaginario constitutivo del Estado boliviano. Con *Insurgentes* muchos vieron un cierre de cierta búsqueda cinematográfica del director paceño (que no de la totalidad de su filmografía) que coincide con un movimiento contrahegemónico que plantea una construcción identitaria del país más heterogénea. Así, Luis Brun señala que esta película “contiene todos los elementos que [Sanjinés] ha desarrollado y con los que ha trabajado a lo largo de su vida; también podría decir que cierra el círculo en la búsqueda que plantea desde lo político e histórico. Eso, sin embargo, no significa que *Insurgentes* pueda considerarse el final de su obra, es decir, un cierre acorde en rigor, calidad técnica y fuerza narrativa con lo anteriormente realizado” (Brun 2012: 38). Otros críticos han visto en la última película de Sanjinés un cierre a “la larga etapa del cine indigenista boliviano” o “el acta de defunción de esta forma de hacer cine en nuestro país” (Morales 2012: 65).

La película es una reconstrucción no lineal de determinados sucesos históricos en los que los protagonistas fueron indígenas represaliados por las élites a causa de sus respectivas luchas de insurgencia. El propio Jorge Sanjinés va narrando en voz en *off* los distintos acontecimientos. En este sentido, aunque el director haya querido vincular este recurso narrativo con la tradición oral indígena es bastante difícil no percibir un narrador omnisciente que pretende transmitir una genealogía y una visión histórica. En este sentido, como Mary Carmen Molina Ergueta apunta, el discurso de esta película mantiene “una toma de posición que no puede divorciarse de lo que llamamos proceso de cambio” (Molina 2012: 7). Así, por primera vez en la carrera de Sanjinés, nos enfrentamos a un discurso cinematográfico que no interpela críticamente al gobierno boliviano, sino que, por el contrario, parece refrendarlo por medio de la inserción de Evo Morales en el flujo de estas figuras representativas de la lucha histórica indígena. El crítico Mauricio Souza afirma que es “la primera película de Jorge Sanjinés que es configurada -al menos discursivamente- desde las comodidades de la victoria, no desde la distancia crítica” (Souza 2012: 71).

Sin embargo, *Insurgentes* no consigue dar cuenta del actual proceso boliviano, donde los discursos identitarios se modifican apresuradamente, de la forma en la que sus

otras películas lo hicieron, a la vez que interpelaban a particularidades diversas. Quizás esto sucede porque, precisamente, se trata de un discurso construido desde las certezas y desde un pretendido cierre identitario esencial. Su punto de partida es el de una supuesta identidad boliviana que, según la caracterización que el director hace, todavía responde a los mismos antagonismos homogéneos previos a la llegada al poder de Evo Morales. Paradójicamente, el hecho de que el director esté a favor del actual proceso de cambio le impide retratar la complejidad actual de la realidad nacional, que se vive mediante un proceso de construcción discursiva de identidades heterogéneas y cambiantes. En este sentido, *Insurgentes* no presenta una exploración de sensibilidades diversas, sino que cancela la posibilidad de una experiencia cinematográfica que dé cabida a las distintas particularidades que se alejan de este reparto antagonico. Como afirma el crítico Gilmar González:

la relación entre nuestros insurgentes y la corona, entre indios y blancos por decirlo como lo pone la peli, es mucho más compleja que una guerra entre el blanco y el negro. Y de esa compleja maraña de situaciones y valores, transvaloraciones y transculturaciones, es de donde salen conflictos como el del Tipnis o personajes como Tupaj Katari, Zarate Willka, Nina Quispe o Santos Marka T'ula (González 2012: 53).

Quizás en el horizonte de luchas insurgentes actuales ya no se puede hablar únicamente de una división binaria homogénea del espacio político de la nación entre el campo popular y el bloque de poder. En ese espacio intermedio difícil de enunciar y, por lo tanto, de representar, hay un territorio complejo y en constante disputa entre múltiples discursos identitarios. En este, las distintas demandas sociales encuentran ocasionalmente una equivalencia que articula identificaciones temporales. Sin embargo, a medida que las demandas van cambiando, inevitablemente se producen fracturas que generan nuevos antagonismos. Cabe preguntarse, ¿cómo se representa la proliferación de identidades heterogéneas y cambiantes sin, de alguna forma, fijarlas e inevitablemente homogeneizarlas? ¿Cuál es el lenguaje cinematográfico que permite mostrar la diferencia, la otredad, lo irreductiblemente diverso? *Insurgentes* no enfrenta estas preguntas. Al contrario, presenta pretendidas identidades suturadas por un discurso histórico antagonico. Como señala John Beverley:

El discurso nacionalista hegemónico, anticolonial o anti-imperialista, estabiliza la categoría de “el pueblo” en torno a una cierta narrativa (de intereses comunes, comunidad, tareas, sacrificios, destino histórico) que sus sectores internos, sean clases o grupos, pueden o no compartir en el mismo grado, de manera homogénea. Se trata de una sutura retórica de los vacíos y discontinuidades del subalterno (Beverley 2004: 137).

Por otra parte, esta imposibilidad para interpelar a esas discontinuidades, a pesar de emplear algunos de los mismos recursos discursivos que el director usó en sus anteriores películas, muestra de forma muy clara los límites formales que cualquier retórica audiovisual puede tener. De esta manera, pese a que cierta forma pueda ser la ade-

cuada en determinado momento para comunicar otras sensibilidades, con otros usos discursivos puede convertirse en un panfleto. Así, los hallazgos formales de Sanjinés celebrados ampliamente por la crítica, como el plano secuencia integral, en *Insurgentes* “se convierten en meramente utilitarios al gobierno de turno, empobreciendo no sólo sus altos niveles conceptuales y culturales sino también los estéticos. Lo triste del filme, es que se empobrece el acervo cultural que el propio Sanjinés ha cooperado en crear a lo largo de su vida” (Morales 2012: 69).

En este sentido, como Morales señala, una forma que en determinado momento histórico ayudó a cuestionar el discurso identitario oficial no es inmune a ser empleada para, más adelante, fortalecer la retórica del poder y su imposición de identidades homogéneas. Es decir, cuando se emplea un recurso formal no como gesto de hospitalidad y de apertura hacia subjetividades que no tienen cabida en el lenguaje hegemónico, sino como apuntalamiento de una certeza que establece discursos irreductiblemente antagónicos, inevitablemente la posibilidad de acoger a aquel que no se corresponde con las caracterizaciones homogéneas se cancela. Esto sucede a pesar de que Sanjinés afirme que *Insurgentes* no es una película que busque encumbrar excesivamente la figura del presidente Evo Morales y del proceso de cambio, ya que, como señala Marc Ferro “un procedimiento aparentemente utilizado para expresar una duración, o cualquier otra figura (de estilo) que transcriba un desplazamiento en el espacio, etc., también puede revelar, a espaldas del cineasta, la existencia de unas zonas ideológicas y sociales que el cineasta no había advertido necesariamente, o que creía haber rechazado” (Ferro 1990: 14).

Asimismo, cuando el director apunta en una entrevista, realizada después del estreno de su película, que quienes criticaron *Insurgentes* son los “criticones racistas de siempre”,² está reproduciendo un discurso que produce sujetos nacionales homogéneos en su antagonismo. Si bien es cierto que la articulación de narrativas contra-hegemónicas necesitó de los antagonismos para denunciar la existencia de una sociedad injusta y racista, en el actual momento es difícil no ver *Insurgentes*, y previsiblemente también *Juana Azurduy* (2016), la última película del director, como un intento de fijación de las nuevas fluctuaciones identitarias que afirma un destino histórico realizado en el actual proceso de cambio. Como John Beverley señala, este tipo de narrativa de identidad nacional-popular:

olvida o desplaza la historia real que produce esa identidad. Bhabha pone especial atención a lo que él llama el “tiempo *performativo*” del nacionalismo, citando a Franz Fanon sobre “los fluctuantes movimientos a los cuales el pueblo acaba de dar forma”: “el presente de la historia del pueblo es una práctica que destruye los principios constantes de la cultura nacional que intentan rememorar un “verdadero” pasado nacional, el cual es frecuentemente representado en formas reificadas y estereotipos de realismo” (Beverley 2004: 142).

² Declaración de Sanjinés en el programa *Historias Debidas. Latinoamérica*. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=RTJHhHRRYz8>> (15.07.2016).

El cine actual en Bolivia indudablemente no puede entenderse sin la obra de Jorge Sanjinés. En este sentido, los integrantes del Colectivo Socavón Cine no niegan la influencia del director paceño, tanto en sus narrativas, como en sus modos de producción. Como Mauricio Souza ha señalado, los miembros del colectivo “se hacen cargo de la tradición del cine boliviano, dialogan con ella” (Souza 2013). Así, el primer gesto político que hay que destacar es su apuesta por hacer un cine comunitario ya que en sus películas:

alternan desarrollando diversas labores de realización, pero en una lógica que parece estar al servicio a las búsquedas formales y temáticas de cada uno de ellos, y no necesariamente de un proyecto unívoco. Eso sí, el pertenecer a este grupo habla de la voluntad de sus integrantes por entender el cine como un arte de creación colectiva, que implica la distribución de tareas de producción, pero también el enriquecimiento previo de los proyectos merced al intercambio-discusión de ideas y propuestas (Espinoza 2015a).

Si volvemos a la teoría de Jorge Sanjinés que afirma que un cine revolucionario es aquel que “no puede ser sino colectivo en su más acabada fase, como colectiva es la revolución” (Sanjinés 1979: 60), podemos fácilmente identificar una visión política sobre lo que significa hacer cine en Bolivia. Una visión compartida entre el director de *Ukamau* y los miembros de Socavón Cine, que se definen en su página de internet como un “colectivo boliviano con búsquedas y formas particulares, pero con una preocupación en común, contemplar nuestros contextos, nuestros lugares, la gente, sus historias. En el cine y en la vida”.³ Como Souza afirma, “se acercan a una alteridad (el ‘otro’, que es aquí un cargador, migrante, minero, obrero), pero lo hacen con cautela y curiosidad” (Souza 2013). En el presente artículo únicamente me detendré en tres producciones: *Enterprise* (2010) de Kiro Russo, *Amazonas* (2016) de Carlos Piñeiro y *El corral y el viento* (2013) de Miguel Hilari.

Enterprise (2010), el cortometraje dirigido por Kiro Russo, dura aproximadamente ocho minutos y tiene como protagonista a un *aparapita* (personaje emblemático paceño cuyo trabajo consiste en cargar diversos objetos sobre su espalda) que transporta un muñeco gigante del personaje Woody de la película norteamericana *Toy Story* a un parque de diversiones. Cuando llega a su destino y deja el muñeco, empieza a recorrer el parque y en su rostro, con un gesto que es una mezcla de extrañamiento y asombro absoluto, podemos intuir que es la primera vez que está en uno de esos lugares. En un momento se detiene absorto contemplando la atracción llamada *Enterprise*. En este punto el ritmo del montaje se acelera intensamente mientras la atracción gira sin parar y la sorpresa en el rostro del personaje va en aumento. Este montaje frenético nos transmite la sensación del personaje de desconcierto y de asombro máximo ante

³ <<http://socavoncine.com>>. Agradezco la generosidad de los integrantes de Socavón Cine por haberme facilitado el acceso a todas sus películas.

una muestra de la modernidad en la que él, sin saberlo, participa trasportando sobre su espalda uno de sus elementos.

Finalmente, el cortometraje, que hasta el momento estaba en blanco y negro, se convierte al color mientras vemos al aparapita subido en la atracción con un rostro que, de manera elocuente, transmite la alegría que, de esta forma, se constituye como la mejor manera de apropiarse de una modernidad que hasta entonces solo se había manifestado en la violencia sobre el cuerpo del indígena. Como señala Santiago Espinoza “[c]autivado por este espectáculo, que parece resumir el caos vertiginoso y deslumbrante de la modernidad recién descubierta, el aparapita decide subirse a uno de los juegos y experimentar por sí mismo el vértigo del parque, que parece ser también el de la ciudad y el del cine” (Espinoza 2015). El cortometraje funciona también como una metáfora de la modernidad que se lleva a cabo sobre las espaldas del mundo indígena. Esta recuperación de la experiencia sensible es, entonces, un gesto de empoderamiento, de reclamo para sí de todo el asombro. *Enterprise* apunta a que, mediante estos gestos, se puede configurar una modernidad alternativa en la cual se asimile solo aquello que tiene un potencial liberador. El cortometraje muestra la posibilidad de un encuentro festivo entre dos realidades a partir de una cierta apropiación de la experiencia de la modernidad a través del asombro. Es la reivindicación de una experiencia alternativa y emancipadora de la modernidad. Como señala Silvia Rivera Cusicanqui, “[s]i bien la modernidad histórica fue esclavitud para los pueblos indígenas de América fue a la vez una arena de resistencias y conflictos, un escenario para el desarrollo de estrategias envolventes, contra-hegemónicas, y de nuevos lenguajes y proyectos indígenas de la modernidad” (Rivera 2014: 55).

Amazonas (2016), cortometraje dirigido por Carlos Piñeiro, dura 12 minutos y su tema es el de la esclavitud contemporánea y las migraciones económicas forzosas. Un indígena aymara se dirige a Brasil en busca de trabajo, para lo cual debe pasar por el oriente boliviano. Sin embargo, una vez ahí es retenido por aquellos que le habían prometido ayudarlo a cruzar la frontera y es sometido a la esclavitud en un negocio de lavado de ropa que funciona también como un punto de tráfico de drogas. Celestino, el protagonista, está atrapado y los que lo secuestran prácticamente no le dejan mantener contacto con su familia. En una ocasión él intenta comunicarse en aymara, lengua que sus captores desconocen, para pedir ayuda a una clienta. Sin embargo, al final lo retienen lo asesinan y rápidamente es remplazado por otro indígena. Aquí también hay un contraste entre el medio natural selvático y los aparatos modernos (las lavadoras, el ventilador) que funciona como una manera de resaltar la manera violenta en la que la penetración de la modernidad se lleva a cabo en el universo indígena.

Sin embargo, al contrario que en *Enterprise*, aquí no hay posibilidad para un empoderamiento a partir de lo sensible. Vemos que la ruptura de las formas de vida comunitarias ha dejado individuos aislados que son potenciales víctimas del lado más perverso de la violencia capitalista. Por otra parte, el asesinato ocurre fuera de cámara. La manera en la que Piñeiro elige representar la violencia es, precisamente, no representándola. Así, vemos al personaje inmerso en la selva mientras la cámara ejecuta un

plano detalle del ojo del protagonista. En su córnea vemos el reflejo de la selva que deja de ser un refugio natural y se convierte en una amenaza. Esta secuencia recuerda poderosamente a uno de los momentos más emblemáticos de *Ukamau* de Sanjinés: cuando el mestizo Rosendo viola y asesina a Sabina. Al igual que sucede en *Amazonas*, en esta película percibimos el horror a partir de un plano detalle del ojo de la protagonista. De esta forma, la muerte se transmite por el empleo de una imagen-afección que construye el relato a partir de una conjunción muy efectiva entre la narrativa y la materialidad de la imagen. Los asesinatos, en un sentido estricto, no se muestran. Tan solo se tensan los límites representacionales de lo que el personaje percibe con la mirada. Tanto en el cortometraje de Piñeiro como en la película de Sanjinés, la materialidad del ojo, órgano fundamental en la percepción de lo sensible, se resalta con planos detalles que de manera muy sutil construyen afección y empatía hacia el otro que percibe y que, en ambos casos, muere.

Finalmente, *El corral y el viento* (2014) es una cinta que dura 55 minutos y es dirigida por Miguel Hilari. En ella el director busca mostrar su propia deriva identitaria a partir de su relación con el pueblo Santiago de Okola, donde nació su padre y vive su tío. En la película hay algunos fragmentos en los que las imágenes del pueblo se alternan con la voz en *off* del director que en ocasiones habla en alemán, otras en aymara y otras en español. Estos contrapuntos discursivos de la imagen plantean preguntas sobre la memoria, sobre la maleabilidad identitaria y sobre la experiencia de un pueblo que se está quedando vacío a causa de las migraciones de los campesinos hacia la ciudad. Si bien estos cuestionamientos responden a una experiencia individual, lo cierto es que la sutileza con la que se traza la narración hace que esta pueda ser colectiva en su intento de dar cuenta de una identidad compleja, cambiante y heterogénea.

Por otra parte, al igual que los dos anteriores cortometrajes mencionados, en *El corral y el viento* presenciamos esos escenarios en los que conviven objetos de la modernidad con modos de vida más tradicionales. Así, vemos cómo la temporalidad lenta con la que los campesinos realizan sus labores en el campo y se relacionan con los animales se entrecruza con la experiencia fugaz que puede brindar un teléfono celular, emblema de la comunicación moderna. Por otra parte, la misma irrupción de la cámara cinematográfica en este contexto genera una sensación extraña, como puede observarse en una escena en la que Hilari habla con su tío acerca de la cámara. Esta extrañeza, sin embargo, es algo característico en las comunidades rurales latinoamericanas que han atravesado procesos de modernización complejos.

Por todos estos aspectos, las producciones del Colectivo Socavón Cine plantean una propuesta estética de un cine político que incide en los actuales debates identitarios bolivianos, planteando preguntas que permiten pensar las discontinuidades de formas no esquemáticas. En este sentido, puede decirse que estas películas son ejercicios de traducción de la experiencia sensible del otro que es parte de nosotros. Por otro lado, estos discursos cinematográficos que intentan dar cuenta de la pluralidad y maleabilidad identitaria se corresponden con la noción de lo *ch'ixi* que Silvia Rivera Cusicanqui lleva años reivindicando como una herramienta útil para aprehender la abigarrada

realidad nacional: “La noción *ch'ixi*, como muchas otras (*allqa*, *ayni*) obedece a la idea aymara de algo que es y no es a la vez, es decir a la lógica del tercero incluido. [...]. La potencia de lo indiferenciado es que conjuga a los opuestos” (Rivera 2014: 75-76).

¿Qué lenguaje cinematográfico es el adecuado para interpelar y cuestionar las construcciones de subjetividades homogéneas sin eludir las paradojas enunciativas inevitables que se generan al intentar representar al otro? ¿Cómo sería una retórica fílmica de la hospitalidad en lo sensible? Creo que estas preguntas no tienen una sencilla y única respuesta. Sin embargo, las propuestas cinematográficas más interesantes de la actualidad son aquellas que se aproximan a estas posibles contradicciones con los ojos y los sentidos abiertos, permitiendo que la realidad filmada que se pretende transmitir transforme radicalmente a aquel que enuncia el discurso y a aquel que lo recibe. De esta forma, la experiencia cinematográfica no cancela las búsquedas identitarias sino, por el contrario, las multiplica y celebra su condición fluida. Se trata de que el acto de percibir construya siempre una multitud que pueda escribirse a sí misma con las gramáticas de la pluralidad irreductible que somos.

CONCLUSIONES

El cineasta alemán Alexander Kluge define como “esfera pública de oposición” a aquella “que se transforma y expande, aumentando las posibilidades de articulación pública de la experiencia”. Así, la esfera pública de oposición se contrapone a “una esfera pública representativa: representativa en la medida en que implica exclusiones” (Kluge/Negt 2015: 71-72). Esto sucede porque la voluntad representativa genera la creencia de que la experiencia puede constituirse como una propiedad privada intransferible e incommunicable para cualquiera que no forme parte de la comunidad que percibe y, a partir de eso, articula sus respectivas demandas. Es decir, si por el hecho de no ser indígenas, mujeres, agricultoras, o cualquier otra particularidad caracterizada en lo que comúnmente se llama “el otro”, se asume que la experiencia particular es exclusiva e incommunicable, estaríamos cancelando la hospitalidad como gesto político y como requisito necesario para interrogar crítica y constantemente cualquier propuesta identitaria que pretenda suturar las discontinuidades necesarias para que surja la política.

Precisamente por esto, para Kluge la esfera pública es “el lugar donde surge lo político”. De esta forma, si en este ensayo se insiste sobre la importancia de generar una cinematografía de la hospitalidad, en la cual ni el director ni el sujeto filmado tengan la propiedad exclusiva de la experiencia, es porque se entiende que la condición de posibilidad de un cine político es, justamente, la voluntad de acercamiento al otro a partir de una experiencia sensible en común.

En este sentido, en los últimos años, las películas del Colectivo Socavón Cine han contribuido como discurso cinematográfico a crear una esfera pública de oposición, ya que sus películas construyen un espacio abierto y en transformación constante. A

partir de estos ejercicios de traducción y de hospitalidad los espectadores perciben sus identidades cambiantes y, al hacerlo, las deconstruyen constantemente. De esta forma, la diversidad de la experiencia, y sus límites y posibilidades expresivas, “aparece como la advertencia más clara de una alteridad irreductible: asegura un ámbito heterogéneo a toda posibilidad de asimilación antojadiza y apresurada; previene contra los peligros de una pulsión simple hacia la uniformización de lo humano” (Claros 2013: 173-174).

Para terminar, me gustaría mencionar que precisamente en agosto del año 2016 (después de haber escrito este artículo) se presentó en el Festival Internacional de cine de Locarno el primer largometraje del Colectivo Socavón Cine, *Viejo calavera*, dirigido por Kiro Russo. Su reconocimiento en múltiples festivales internacionales ha supuesto un hito en el cine boliviano, como en su momento lo fue el cine de Sanjinés. Esto anticipa que esta manera comunitaria de hacer cine político en Bolivia tiene todavía mucho por escribir y muchas sensibilidades a las que interpelar. Mediante una búsqueda constante por hallar la forma cinematográfica adecuada para construir una esfera pública de oposición, el cine comunitario logra que la experiencia sea siempre un bien común y no una frontera infranqueable, un fundido en negro que silencie nuestra capacidad de asombro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aumont, Jacques/Bergala, Alain/Marie, Michel/Vernet, Marc (1992): *A Esthetics of Film*. Austin: University of Texas Press.
- Brun, Luis (2012): “La misteriosa dialéctica de nuestra historia: el cine de Sanjinés, después de Sanjinés”. En: González, Gilmar/Molina, Mary Carmen/Zapata, Sergio (eds.): *Insurgencias. Acercamientos críticos a “Insurgentes” de Jorge Sanjinés*. La Paz: Cinemas Cine, pp. 37-43.
- Claros, Andrés (2012): *Las vasijas quebradas. Cuatro variaciones sobre la tarea del traductor*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Derrida, Jacques (2001): “El cine y sus fantasmas”. En: <<http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2010/07/jacques-derrida-el-cine-y-sus-fantasmas.html>> (15.07.2016).
- Beverly, John (2004): *Subalternidad y representación: debates en teoría cultural*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Burton-Carvajal, Julianne/Pick, Zuzana M. (2004): “Cultural Dialogues and the Process of Modernity”. En: Valdés, Mario J./Kadir, Djelal (eds.): *Literary Cultures of Latin America: A Comparative History. Vol. III*. New York: Oxford University Press, pp. 651-667.
- Espinoza, Santiago (2015a): “El cine boliviano hoy: una mirada desde el socavón”. En: <<https://hayvidaenmarte.wordpress.com/2015/10/13/cine-boliviano-de-sanjineses-digitales-y-socavones/>>(15.07.2016).
- (2015b): “Miradas que migran. La interacción campo-ciudad en el cine boliviano reciente”. Manuscrito inédito.
- Espinoza, Santiago/Laguna, Andrés (2009): *El cine de la nación clandestina. Aproximación a la producción cinematográfica boliviana de los últimos 25 años (1983-2008)*. La Paz: Gente Común.

- Ferro, Marc (1980): *Cine e historia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- García Pabón, Leonardo (1998): *La patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*. La Paz: Plural.
- González, Gilmar (2012): “Ser insurgente hoy”. En: González, Gilmar/Molina, Mary Carmen/Zapata, Sergio (eds.): *Insurgencias. Acercamientos críticos a “Insurgentes” de Jorge Sanjinés*. La Paz: Cinemas Cine, pp.49-58.
- Kluge, Alexander/Negt, Oskar (2015): *En tiempo de amenaza, el camino del medio lleva a la muerte. Esfera pública, contraesfera y experiencia*. Madrid: Los Libros del Marrón.
- Laguna, Andrés (2013): *Por tu senda: Las ‘road movies’ bolivianas, crónicas de viaje de un país*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona.
- Mattos Vazualdo, Diego (2010): “La necesidad de comprometer la existencia. Nación y descolonización en el cine boliviano de la época neoliberal” En: *Revista de Estudios Bolivianos*, 15-17, pp. 311-333.
- Mesa, Carlos D. (1985): *La aventura del cine boliviano 1952-1985*. La Paz: Gisbert y Compañía.
- Morales, Sebastián (2012): “Insurgentes. Pensar el cine boliviano” En: González, Gilmar/Molina, Mary Carmen/Zapata, Sergio (eds.): *Insurgencias. Acercamientos críticos a “Insurgentes” de Jorge Sanjinés*. La Paz: Cinemas Cine, pp. 65-69.
- Moreno, Mary Carmen (2012): “Presentación”. En: González, Gilmar/Molina, Mary Carmen/Zapata, Sergio (eds.): *Insurgencias. Acercamientos críticos a “Insurgentes” de Jorge Sanjinés*. La Paz: Cinemas Cine, pp. 7-8.
- Palacios, Beatriz (1979): “A propósito de una ponencia sobre el cine boliviano”. En: Mesa, Carlos D. (coord.): *Cine boliviano. Del realizador al crítico*. La Paz: Editorial Gisbert y Compañía, pp. 119-134.
- Quispe Escobar, Alber (2012): “The Impossibility of *Mestizaje* in *The Hidden Nation*: Emblematic Constructions in the Cinema of Jorge Sanjinés”. En: *Jum Cut: A Review of Contemporary Media*, 54, <<http://ejumpcut.org/archive/jc54.2012/Quispe-Richards-Sanjinés/index.html>> (15.07.2016).
- Rancière, Jacques (2006): *Política, policía, democracia*. Santiago de Chile: LOM.
- (2013): *Béla Tarr, el tiempo después*. Santander: Shangrila.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2012): *Hambre de Huelga. Ch'ixinakax Utxiwa y otros textos*. Ciudad de México: La Mirada Salvaje.
- Sánchez, José (1999): *The Art and Politics of Bolivian Cinema*. Lanham: The Scarecrow Press.
- Sanjinés, Javier (2004): *El espejismo del mestizaje*. La Paz: PIEB
- (2014): “Entre el cine boliviano de los años sesenta y la novela indigenista: un caso de transculturación estética andina”. En: *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, 39, pp. 67-84.
- Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau (1979): *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Souza, Mauricio (2012): “Ocho y medio x 2. *Insurgentes: catecismo para conversos*”. En: González, Gilmar/Molina, Mary Carmen/Zapata, Sergio (eds.): *Insurgencias. Acercamientos críticos a “Insurgentes” de Jorge Sanjinés*. La Paz: Cinemas Cine, pp. 71-76.
- (2013): “Hacer cine en Bolivia” En: <<http://www.opinion.com.bo/opinion/ramona/2013/0721/suplementos.php?id=1234>> (15.07.2016).
- Spivak, Gayatri (2003): “¿Puede hablar el subalterno?”. En: *Revista Colombiana de Antropología*, 39, pp. 297-364.
- Williams, Linda (1998): “Melodrama Revisited”. En: Browne, Nick (ed.): *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Oakland: University of California Press, pp. 42-88.

FILMOGRAFÍA

- Amazonas*. Bolivia: 2015. Duración: 12 minutos. Dirección: Carlos Piñeiro.
El corral y el viento. Bolivia: 2014. Duración: 55 minutos. Dirección: Miguel Hilari.
Enterprise. Argentina/Bolivia: 2010. Duración: 8.30 minutos. Dirección: Kiro Russo.
Historias debidas. Latinoamérica. Argentina (Canal Encuentro): 2014. Duración: 52 minutos. Dirección: Andrés Irigoyén. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=RTJHhHRRYz8>> (15.07.2016).
Insurgentes. Bolivia: 2012. Duración: 83 minutos. Dirección: Jorge Sanjinés.
La nación clandestina. Bolivia: 1989. Duración: 125 minutos. Dirección: Jorge Sanjinés.
Revolución. Bolivia: 1963. Duración: 9 minutos. Dirección: Jorge Sanjinés.
Ukamau. Bolivia: 1966. Duración: 72 minutos. Dirección: Jorge Sanjinés.

Fecha de recepción: 22.12.2016

Fecha de aceptación: 29.12.2017

Valeria Canelas es licenciada en Historia por la UNED, máster en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid, M.A. en Iberian and Latin American Studies por University of Notre Dame, Indiana. Actualmente se encuentra realizando una tesis doctoral en la Universidad Complutense de Madrid en el campo de los estudios animales aplicados a la literatura latinoamericana, desde una perspectiva descolonial. Sus investigaciones también se han centrado en la cultura boliviana, como en los artículos “Beber hasta sacarse el cuerpo. El alcohol como generador del desdoblamiento en *La noche* de Jaime Saenz” (2015) y “Narrar con la mirada” (2017).