

LA NACIÓN UKAMAU: APROPIACIONES DE LA TÉCNICA CINEMATOGRAFICA Y ACTUACIÓN INDÍGENA EN LA NACIÓN CLANDESTINA (1989)

The Ukamau Nation: Appropriations of the Cinematographic and Performing Indigenous Technique in *The Secret Nation* (1989)

ANA DANIELA NAHMAD RODRÍGUEZ^a

Centro de Estudios Teóricos y Multidisciplinarios en Ciencias Sociales / FCPyS-UNAM

DOI: 10.15366/secuencias2019.49-50.003

RESUMEN

Desde sus orígenes, el Grupo Ukamau desencadenó el asombro de estudiosos, críticos e historiadores del cine y, desde luego, de cientos de espectadores a nivel mundial. En esos primeros momentos, la figura de Jorge Sanjinés eclipsó el panorama de la crítica y la historiografía del cine en la región, ya que sintetizó múltiples procesos estéticos de izquierda. Este trabajo problematiza la noción de «grupo», así como las reflexiones en torno a su producción. Muchos de los méritos estéticos de este colectivo fílmico no se deben a la creación individual, sino a múltiples y complejos procesos de creación que se potenciaron por la autoría colectiva. La intención de este texto es complejizar, a través del desempeño actoral de Reynaldo Yujra, dicha relación en una de las obras más importantes del cine boliviano, *La nación clandestina* (Grupo Ukamau, 1989), donde se desplegó una incipiente práctica de indigenización de la mirada a través del *plano secuencia integral*.

Palabras clave: Grupo Ukamau, Bolivia, Reynaldo Yujra, cine, actuación indígena, *plano secuencia integral*

ABSTRACT

From its origins the Ukamau Group unleashed the amazement of scholars, critics and film historians, as well as of hundreds of spectators around the world. From these first moments, the figure of Jorge Sanjinés eclipsed the panorama of film critics and film historians in the region. This has not been without justification, since he synthesized multiple processes of left-wing aesthetic. Without trying to minimize the merits of the most constant member in the production of Ukamau Group and of all Bolivian cinema, this work problematizes the figure of the «group», and reflects upon its film production. Many of the aesthetic merits of this film collective are not due to individual creation but to multiple and complex production processes that were enhanced by a collective authorship. As a result, the intention of this text is to discuss this relation, through Reynaldo Yujra's performance as an actor, by analyzing one of the most important film works in Bolivian cinema, *The Secret Nation* (Grupo Ukamau, 1989), where the theoretical and aesthetic proposal of indigenization was incipiently carried out through the integral sequence shot.

Keywords: Ukamau Group, Bolivia, integral sequence shot, Reynaldo Yujra, cinema, indigenous performance

[a] ANA DANIELA NAHMAD RODRÍGUEZ (Ciudad de México, 1981) es Licenciada en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y Maestra y Doctora en Estudios Latinoamericanos por la misma institución. Sus líneas de investigación se encuentran en el cruce de la historia y el cine en México y América Latina, la cultura visual y la historiografía cinematográfica, así como en el análisis de representaciones e imágenes de pueblos indígenas y grupos oprimidos. Es docente de la materia de Estética en la Licenciatura de Estudios Latinoamericanos y en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Ha impartido cursos en el Posgrado de Historia del Arte y en el de Estudios Latinoamericanos de la UNAM. Realizó una estancia posdoctoral y fue profesora visitante en el Posgrado en Historiografía de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco (UAM-A). Actualmente, es profesora de Tiempo Completo en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, adscrita al Centro de Estudios Teóricos y Multidisciplinarios en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. E-mail: anahmad@politicas.unam.mx

Actuar bajo la luz de los reflectores y satisfacer al mismo tiempo las exigencias del micrófono es una prueba de desempeño de primer orden. Representar esta prueba de desempeño significa mantener la humanidad ante el sistema de aparatos. El interés en este desempeño es inmenso, puesto que es ante un sistema de aparatos ante el cual la mayor parte de los habitantes de la ciudad, en oficinas y en fábricas, deben deshacerse de su humanidad mientras dura su jornada de trabajo. Son las mismas masas que, en la noche, llenan las salas de cine para tener la vivencia de cómo el intérprete de cine toma venganza por ellos no solo al afirmar su humanidad (o lo que se les presenta así) ante el sistema de aparatos, sino al poner esa humanidad al servicio de su propio triunfo.

Walter Benjamin,

La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica

Introducción

Desde sus primeras producciones, el Grupo Ukamau desencadenó el asombro de cientos de espectadores que a nivel mundial aplaudieron un cine político surgido en los márgenes de la producción de imágenes hegemónicas y en la periferia de la reproducción económica mundial. Desde los años sesenta, una cinematografía geopolíticamente marginal cuestionó con fuerza el llamado Modo de Representación Institucional. Las imágenes de los oprimidos, de la revuelta y la subversión construidas por el Grupo cuestionaron las formas mestizo-criollas de las sociedades nacionales en Bolivia y América Latina, aunque su producción y circulación no estuvo exenta de contradicciones.

La figura de Jorge Sanjinés eclipsó rápidamente el panorama de la crítica y la historiografía del cine. Muchos investigadores, críticos e historiadores han abrevado en torno a la figura de Jorge Sanjinés y delimitaron sus características como autor, como cineasta comprometido o como mediador de un proceso de emergencia de las imágenes de los pueblos indígenas. Incluso integrantes del Grupo Ukamau han puesto en el centro de las reflexiones lo que se ha llamado «el cine de Jorge Sanjinés». Alfonso Gumucio Dagron refería que «el conjunto de la obra cinematográfica de Jorge Sanjinés tiene una coherencia plástica e ideológica y pasará a la historia como una propuesta estética y política de indudable valor»¹. En uno de los últimos textos dedicados a la obra de Jorge Sanjinés y del Grupo Ukamau, David Wood plantea el tema de la autoría como una paradoja constante: mientras traza una línea de continuidad temática, narrativa y visual, reconoce la tensión cuando el propio Sanjinés rechaza ser un «autor», «al estilo del cine europeo» y prefiere definirlo como un gran mediador que genera puentes entre públicos, procesos, obras y estéticas².

Este trabajo intenta complejizar las reflexiones en torno a la realización colectiva que el Grupo Ukamau puso en marcha entre los años sesenta y

[1] Alfonso Gumucio Dagron, «Un debate sin Jorge Sanjinés» (Página 7, 2017). Disponible en: <<https://www.paginasiete.bo/cultura/2017/5/7/debate-jorge-sanjines-136789.html>> (09/09/18).

[2] David Wood, *El espectador pensante* (México, UNAM/La Carreta, 2018), p. 17-18.



Jorge Sanjinés en el rodaje de *Las banderas del amanecer* (1979). Autor: Heriberto Rodríguez.

[3] Freya Schiwy ha investigado los aportes del video indígena, destacando que «los comunicadores indígenas no se cansan de repetir que el proceso de comunicación visual es colectivo. Los papeles distintos se comparten, las decisiones sobre guiones, sobre edición, banda sonora, estilo cinematográfico o aun ciertas técnicas adaptadas del cine comercial». Freya Schiwy, «La otra mirada. Video indígena y descolonización» (*Miradas: Revista del audiovisual*, n.º 8, 2015).

[4] Leonardo García Pabón, *La patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia* (Bolivia, CESU/Plural editores, primera edición, 1998). María Aimaretti, «Mirada-límen y memoria heterogénea: acerca de *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, 1989)» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 42, 2015). David Wood, «Andean Realism and the Integral Sequence Shot» (*Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, n.º 54, otoño de 2012).

[5] Freya Schiwy, *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology* (Nueva York, Rutgers University Press, 2009)

ochenta, potenciada por el desempeño de actores no profesionales, tomando como punto culminante los aportes que realizó Reynaldo Yujra a una de las obras más significativas del cine boliviano, *La nación clandestina* (Grupo Ukamau, 1989).

La larga década de los años sesenta fue un momento en el que se cuestionó la figura de autor y se privilegió la creación grupal. En América Latina existió un auge en la realización cinematográfica desarrollada por distintos colectivos, como el Grupo Cine Liberación y el Grupo Cine de la Base en Argentina, el Equipo Tercer Año en Chile y la Cooperativa de Cine Marginal y Taller de Cine Octubre en México, por nombrar algunas de las experiencias más significativas. En estos experimentos se tomaron las cámaras con intensidad, aunque los impulsos fueron decayendo hacia los años ochenta debido a los egos y las exigencias industriales de producción individualizada. Sin embargo, este problema en el acto de creación sería retomado y reformulado por los cines y videos indígenas, quienes, desde formas comunales, emprendieron una batalla a través de miradas colectivas vehiculizadas por los medios audiovisuales justamente desde los años ochenta³.

Las contribuciones cinematográficas y políticas de *La nación clandestina* han tenido un lugar destacado en la historiografía del cine latinoamericano⁴. Sin embargo, se ha problematizado muy poco su relación con el proceso de video indígena y colaborativo, enfatizando una visión que separa tajantemente estos procesos, concibiéndolos como dos momentos divergentes entre sí⁵. En este trabajo se analiza el proceso de autoría colectiva y el desempeño actoral, como un momento formativo de la colaboración en la producción y apropiación indígena

de las técnicas cinematográficas entendiendo la actuación como una de ellas. En este camino, Reynaldo Yujra es una figura clave en la historia y transición hacia los medios indígenas, primero como actor e integrante fundamental del Grupo Ukamau y después como realizador indígena dentro de la apropiación de las tecnologías audiovisuales llevada a cabo en Bolivia por el Centro de Formación y Realización Cinematográfica⁶. Su participación en *La nación clandestina* fue parte fundamental de este largo recorrido.

En la primera parte de este artículo, se aborda la trayectoria y el sello que han impreso los actores indígenas no profesionales en las producciones del Grupo Ukamau. De esta manera, se muestra la relevancia que tuvo la interpretación indígena, obrera y popular para completar el sentido de las producciones colectivas. Más adelante, se analizará el contexto en el que surge la película *La nación clandestina*, problematizando el proceso de filmación y sus aportes a la conceptualización de la realidad boliviana de los años ochenta. Para culminar, se expondrá la dialéctica de la interpretación del personaje de Sebastián Mamani y las aportaciones de Reynaldo Yujra en el desarrollo de la cinta y en la teorización del *plano secuencia integral*.

El *plano secuencia integral* es una propuesta teórica y estética de suma importancia para la teoría cinematográfica de la región. Esta opción expresiva fue formulada como un plano largo en el que se sintetizarían múltiples experiencias y tiempos⁷. En el desarrollo de este plano se posibilitaba la contrucción de una serie de elipsis temporales en una continuidad espacial para captar la pluralidad de los espacios y vivencias en los Andes, articulando tomas generales con primeros planos por medio de *travellings* y paneos mediante el empleo sistemático de una grúa y un *dolly* que elaboró el protagonista indígena del filme.

Si bien Jorge Sanjinés fue quien teorizó sobre este recurso cinematográfico dentro de los canales de discusión tradicionales, como son los textos especializados y las revistas de cine, este procedimiento estético y otros procesos de producción y creación del Grupo Ukamau no habrían sido posibles sin la factura artesanal de las herramientas de rodaje, así como la discusión y los análisis colectivos. Aún más, el *plano secuencia integral* es una herencia fundamental del cine colaborativo y representó un ejercicio primario de indigenización del cine, que no hubiera tenido concreción sin un complejo proceso de apropiación de la técnica cinematográfica y del desempeño actoral, siendo Reynaldo Yujra una pieza muy importante en ello.

Construcción de imágenes desde la colectividad

Cierto día de 1988, un hombre de apariencia poco común, ante la mirada de los habitantes de la ciudad de La Paz, entró a un taller de metal-mecánica en el barrio de Alto San Pedro para solicitar la elaboración urgente de una rara estructura. El trabajo fue entregado con puntualidad y, al recogerlo, el extraño hombre se dirigió a Reynaldo Yujra, obrero aymara del taller, diciéndole:

[6] «El Centro de Formación y Realización Cinematográfica, CEFREC, es una Asociación que trabaja en el ámbito nacional boliviano. CEFREC se fundó el 13 de abril de 1989 en La Paz Bolivia. CEFREC explica su nacimiento como una institución de servicio, porque surge con el fin de atender prioritariamente y de manera especializada el componente comunicacional de experiencias y espacios organizativos, educativos y culturales que, por diversas razones, las instituciones de acción social no cubren.» Cita tomada del portal de la Agencia Plurinacional de Comunicación, consultada en <<http://www.apcbolivia.org/org/cefrec.aspx>> (revisada el 15 de octubre, 2018). De este proceso ha sido parte fundamental el trabajo y la experiencia de Reynaldo Yujra, quien fue colaborador desde sus orígenes.

[7] Jorge Sanjinés, «El plano secuencia integral» (*Cine Cubano*, n.º 125, 1989), p. 66

«Maestro: ¿no quieres trabajar con nosotros?». Así inició la relación entre Jorge Sanjinés y el protagonista de *La nación clandestina*. Este encuentro marcó la continuación de un proyecto cinematográfico y significó un hecho determinante del cine boliviano. Sanjinés y Yujra quedaron de verse al siguiente día en la Plaza Pérez Velasco para ir al estudio del Grupo Ukamau. Al llegar, Jorge Sanjinés se dirigió a su compañera, Beatriz Palacios, productora ejecutiva de la cinta, diciéndole: «Beatriz, he encontrado a la persona que andaba buscando, ahora a mí no me interesa esperar un año, dos años, en el rodaje»⁸. En ese momento comenzó el trabajo de construcción del personaje de Sebastián Mamani.

Este encuentro, al parecer fortuito, no era más que el resultado de un largo proceso que construiría una nueva forma en la que el Grupo Ukamau plantearía las posibilidades de un incipiente cine colaborativo en Los Andes. En la filmación de esta película se desplegó una compleja articulación entre la integración cultural de los instrumentos cinematográficos, es decir, la base técnica con los medios expresivos, lo que implicó la apropiación de la caracterización, el desempeño y la actuación frente a la cámara desarrollados desde un lugar de enunciación indígena. Freya Schiwy ha nombrado «indianización del cine» a «la capacidad de las culturas indígenas de integrar elementos europeos en su propio orden simbólico y social»⁹. Sin embargo, es importante entender que tanto la indianización como el concepto de apropiación cultural indígena no se dan espontáneamente ni de forma lineal y libre de conflictos.

El antropólogo mexicano Guillermo Bonfil problematizó las formas en que se relacionan las identidades colectivas y el manejo tecnológico, poniendo énfasis en la noción de «cultura apropiada» como el ámbito de acción y decisión «sobre elementos culturales ajenos [...] en tanto que el grupo no adquiere también la capacidad de producirlos y reproducirlos por sí mismo; por lo tanto, hay dependencia en cuanto a la disponibilidad de estos elementos culturales, pero no en cuanto a las decisiones de su uso»¹⁰. Para la apropiación es determinante la asimilación y desarrollo de nuevas formas epistemológicas y habilidades para el manejo tecnológico, así como «el reajuste de aspectos simbólicos y emotivos que permitan el manejo subjetivo del elemento apropiado»¹¹.

Este proceso se evidenció de complejas y múltiples maneras en la articulación y participación de Yujra dentro del Grupo Ukamau, especialmente como parte de los trabajos requeridos en la producción de *La nación clandestina*. A pesar de que Sanjinés mantenía una función protagónica como coordinador y director del grupo, la interpelación de Yujra en la actuación y en la elaboración material de herramientas cinematográficas fueron señales indiciarias de un proceso de largo aliento de ocupación y apropiación indígena de los medios audiovisuales.

El conocimiento de los pueblos originarios que emprendió el Grupo Ukamau, centrándose en sus formas de ver y representar al mundo, derivaron en la producción y realización de *La nación clandestina*. A la par de las producciones, las configuraciones sobre la noción de grupo variaron a lo largo de la historia y los integrantes de los diversos momentos de producción y realización

[8] Entrevista de Reynaldo Yujra con la autora realizada en la ciudad de La Paz, Bolivia, en julio de 2007.

[9] Freya Schiwy, *Indianizing film: decolonization, the Andes, and the question of technology*. (Nueva York, Rutgers University Press, 2009), p.13.

[10] Guillermo Bonfil se acerca a las formas en que se relacionan las identidades colectivas y el manejo tecnológico, entendiendo la noción de «control cultural» como la capacidad de decisión de los sujetos sociales sobre los códigos simbólicos y elementos materiales que los circundan. Guillermo Bonfil Batalla, «La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos» (*Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol. 4, n.º 12, 1991), p.171.

[11] Guillermo Bonfil Batalla, «La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos», p. 174.



Mujeres de Ayo Ayo durante el rodaje de *Las Banderas del amanecer*. Autor: Heriberto Rodríguez.



Actores indígenas en *Yawar Mallku*. Foto de archivo de Heriberto Rodríguez. Fundación Ukamau .

impregnaron la construcción de imágenes de formas específicas. No podemos olvidar los aportes de Óscar Soria y Ricardo Rada en el primer momento de configuración narrativa del grupo; más adelante, con la integración de Antonio Eguino, se desarrollaría otra etapa de diálogo cultural y militancia filmica que se cristalizó en los aportes de Alfonso Gumucio, Eduardo López y Beatriz Palacios, por mencionar solo a algunos integrantes que participaron en las distintas producciones y en las complejas formas de la mirada que se formularon gracias a la colaboración múltiple en las diversas etapas de las realizaciones.

La labor de actores no profesionales es un rasgo que caracterizó las producciones y, si lo analizamos con detalle, estas personificaciones fueron determinantes para dar sentido a las películas. Lo anterior se relaciona directamente con los cuestionamientos que el Grupo realizó durante los años setenta a la idea de autor, de montaje y de fragmentación, así como a la noción de «personaje individual», derivando en la conformación de una idea de obra colectiva y la creación de personajes que serían síntesis y alegoría de las experiencias sociales.

Dentro de los textos de reflexión desplegados al interior del libro de *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*¹², encontramos fragmentos de los tópicos anteriores enfocados en el problema del autor, la obra colectiva y el desempeño actoral. Por ejemplo, en «Elementos para una teoría y práctica del cine revolucionario» el Grupo cuestionó los actos de creación dentro de los parámetros de la cultura occidental, que por siglos se enfocó en el individuo. Frente a este canon, los integrantes del grupo se posicionaron cuestionando dichos procedimientos mediante el «contacto con el pueblo, en la integración de este fenómeno creativo, en la clarificación de los objetivos del arte popular y en el abandono de las posiciones individualistas»¹³. Se volvió cada vez más importante la agencia del pueblo: «que actúa, que sugiere, que crea directamente determinando formalmente las obras en un proceso en el que empiezan a desaparecer los libretos cerrados o en el que los diálogos, en el acto de la representación, surgen del pueblo mismo y de su prodigiosa capacidad»¹⁴. Esta

[12] Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México D.F., Siglo XXI Editores, 1987).

[13] Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, p. 60.

[14] Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, p. 60.



Captura de pantalla de Benedicita Mendoza Huanca y Vicente Vernerós en la cinta *Ukamau* (1966).

búsqueda derivó en el involucramiento de actores sociales que daban vida y animaban los argumentos.

A la par, se gestaban búsquedas más complejas de autoría colectiva determinada por la participación popular en las actuaciones, en la reescritura de los guiones, en la reconstrucción y en la adaptación *in situ* e interpretación dialógica con los actores sociales con los que se filmaba. Este proceso no fue automático, en las narraciones y autoevaluaciones del Grupo se muestran las cegueras que se desarrollaban dentro de las distintas instancias de rodaje. La autocrítica apareció desde la filmación de *Yawar Mallku* (1969) en el pueblo de Kaata, donde, según reconocieron los integrantes del Grupo, la «relación con los actores campesinos era todavía vertical»¹⁵. En la filmación se impusieron diálogos que los actores tenían que memorizar y repetir exactamente, al igual que en la producción anterior, *Ukamau* (1966).

En la confrontación con el pueblo, con las comunidades indígenas, obreras y campesinas, así como con sus formas estéticas, se fueron modificando el lugar y el papel que tenía la creación y la autoría¹⁶. En los créditos de *El coraje del pueblo* (1971), apareció el reconocimiento que tuvieron las comunidades de mineros en la creación de los diálogos. El equipo comenzó a reconocer la fuerza e importancia de la interpretación y participación de los actores sociales que habían sufrido los hechos de violencia y que eran parte de la resistencia social, donde múltiples actos performativos sobre la experiencia vivida los alejaba de los actores formados dentro de una tradición académica. El desempeño actoral fue dinámico y podríamos extender la noción de grupo a esta participación, aunque no fuera incorporada en un principio dentro de la autoría.

La configuración de la autoría grupal siempre estuvo en tensión con la figura de Jorge Sanjinés. Por ejemplo, con la publicación de *Diario ecuatoriano. Cuaderno de rodaje* en 2015, donde Alfonso Gumucio Dagron consignó la experiencia de filmación de la cinta *¡Fuera de aquí!* (1981) y reflexionó sobre las posibilidades políticas de la actuación popular y su contradicción con el

[15] Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, p. 62.

[16] Estas reformulaciones no estuvieron libres de tensiones, desde el momento en que se imponían los diálogos hasta la compleja relación que podía suscitar la actuación desempeñada en alguna de las lenguas indígenas como el aymara o quechua.

esquematismo político de Sanjinés, refiriendo:

Nos estamos perdiendo un poco en las demostraciones de tipo espectacular y en los discursos ya hechos, resultantes, que casi se resumen en consignas [...]. Hay que mostrar primero los debates, las discusiones en el seno de la masa, el juego de contradicciones, la mecánica de la ideología popular, etc. Eso no es tan difícil de hacer y me parece una falta de responsabilidad de Jorge, cuya actitud hasta ahora ha sido más bien la de entregar discursos hechos para que sean repetidos como consignas «gruesas» [...], pero sin mostrar la mecánica que llevan esas consignas. Aquí habría un material riquísimo para filmar debates, discusiones, por el hecho mismo de que todos estos campesinos han sido víctimas de la opresión y la represión. Pero Jorge a ratos me sorprende cuando, alegando medidas de seguridad, evita explicar a los campesinos el sentido de tal o tal otra escena que se va a filmar¹⁷.

Sanjinés explicó que la necesidad de una actuación cercana a los intereses del grupo lo hizo acercarse a intérpretes indígenas y reinventar la puesta en escena dentro de sus filmes, reconociendo que preferían trabajar con «personajes que que no tuvieran que imaginar personalidades y psicologías que les eran ajenas», buscando personas «que sencillamente nos transmitieran su propia psicología y experiencia humana a través de personajes afines a ellos»¹⁸. Evidentemente, no solo Sanjinés reconocía la fuerza del desempeño de los actores no profesionales, Alfonso Gumucio también recuperó la vitalidad y fuerza que impregnaban los líderes indígenas dentro del rodaje de *iFuera de aquí!*. Más allá de las disputas y juegos de poder al interior de la filmación, en los que la personalidad de Sanjinés ensombrecía el proceso y se imponía de una forma adversa e imperiosa, Gumucio Dagron valoraba la fuerza de los testimonios indígenas, así como el ímpetu en el desempeño frente a las cámaras:

Felizmente hemos contado hasta ahora con dirigentes extraordinarios y con «actores» en su totalidad fenomenales. No ha habido casi nunca necesidad de repetir. Casi toda la filmación se ha realizado uno a uno, es decir, que en general los planos se han rodado de una sola vez¹⁹.

La habilidad de los intérpretes indígenas también permitía la puesta en marcha de los planos largos tan buscados para consolidar el *plano secuencia integral*, que sería teorizado años más tarde. El asombro de Gumucio en su *Diario de rodaje* muestra la potencia reflexiva y la apropiación de la obra por parte de los campesinos ecuatorianos, donde su presencia frente a las cámaras, «incluidas las inflexiones de la voz y su actitud corporal», complementaban las ideas elaboradas previamente por el Grupo²⁰.

Este trabajo de desempeño y caracterización fue pionero gracias a la incorporación de Benedicta Mendoza Huanca y de Vicente Vernerros. Originarios y trabajadores de la minería en Huanuni, departamento de Oruro, ambos protagonizaron varios filmes desde *iAysa!* (1965), como *Ukamau* y *Yawar Mallku*. Jorge Sanjinés reconoció el trabajo determinante y la deuda que tenía el grupo con estos dos actores de sus primeras producciones²¹.

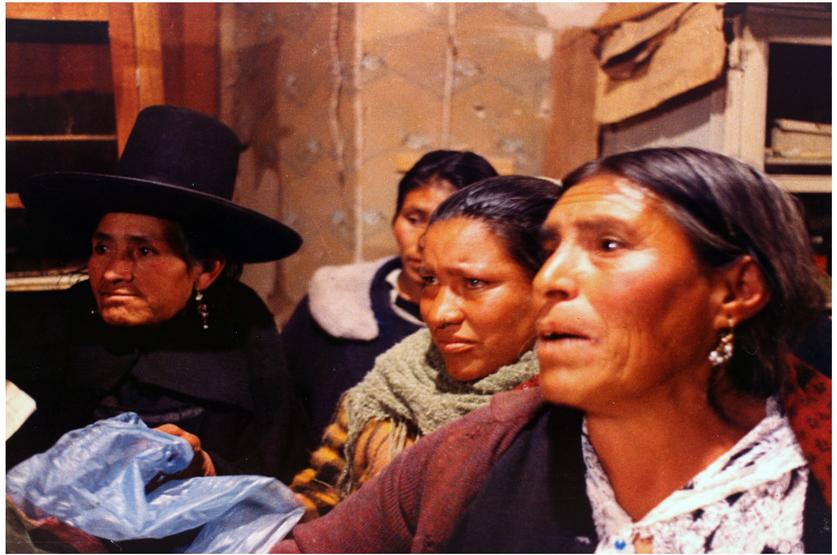
[17] Alfonso Gumucio Dagron, *Diario ecuatoriano. Cuaderno de rodaje* (Quito, Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, 2015), p.135.

[18] Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, p. 134.

[19] Alfonso Gumucio, *Diario ecuatoriano. Cuaderno de rodaje*, p. 135-136.

[20] Alfonso Gumucio, *Diario ecuatoriano. Cuaderno de rodaje*, p. 136.

[21] Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, «Todavía transitamos hacia un cine de realización colectiva», en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México, Siglo XXI, 1979), pp. 129-149.



Domitila Barrios de Chungara y mujeres de la mina Siglo XX, durante el rodaje de *El Coraje del Pueblo* (1971). Foto del Archivo personal de Heriberto Rodríguez. Fundación Ukamau

[22] Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau «Todavía transitamos hacia un cine de realización colectiva», p. 135.

[23] Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau «Todavía transitamos hacia un cine de realización colectiva», p. 135.

[24] Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau «Todavía transitamos hacia un cine de realización colectiva», p. 135.

[25] La actuación dentro de la obra del Grupo se imbrica con el proceso testimonial que ha estudiado Isabel Seguí. Dentro del enemigo principal lo ha tipificado como testimonio sublimado, ya que Huilca no se expresa como «instancia enunciativa» y «curiosamente el nombre de Saturnino Huilca no aparece en los créditos, donde sí aparece el reconocimiento a la 'participación creativa de los compañeros de la comunidad de Rajchi', la comunidad de Chincheros donde se llevó a cabo gran parte del rodaje de *El enemigo principal*», en Isabel Seguí, «Saturnino Huilca, estrella del documental revolucionario peruano» (*Cine Documental*, n.º 13, 2016), p. 75.

Benedicta Mendoza Huanca había interpretado a dos protagonistas, Sabina en *Ukamau* y Paulina en *Yawar Mallku*. Según Sanjinés, ella provenía de las minas y, cuando la conocieron los integrantes del equipo, «trabajaba como palliri [oficio generalmente destinado a mujeres que recogen y seleccionan piedras con contenido mineral y que han sido desechadas en los ingenios]; es un trabajo muy duro»²². Sanjinés recuerda que disponía de una enorme sensibilidad y capacidad creativa, al igual que Vicente Vernerros, «quien siempre transmitió convicción y fuerza a sus personajes»²³. Para la película *Ukamau*, Benedicta Huanca memorizó los parlamentos en aymara, a pesar de que ella era quechua y, según Sanjinés, «le imprimió toda la gracia de su personalidad al personaje»²⁴. La técnica de memorización de parlamentos fue el primer método del grupo para el desarrollo de los personajes, evidenciando la verticalidad y, hasta cierto punto, la imposición autoritaria sobre los intérpretes. Esta relación con los primeros actores daría paso al desplazamiento de una representación exterior y sucedánea de las imágenes indígenas hacia una actuación indígena que evidenciaba la subalternización operada por las lógicas del racismo constitutivo de Bolivia.

Más adelante se enriquecieron las apuestas por una autorrepresentación con la participación de las colectividades movilizadas y de los actores sociales que impugnaron el silencio estatal frente a los hechos de violencia y represión, como fue el caso de las comunidades de Catavi y Siglo XX, así como el protagonismo de Domitila Barrios en *El coraje del pueblo*. Este trabajo con los actores sociales y protagonistas colectivos desencadenó en otro momento de síntesis del desempeño actoral con la participación de líder agrario Saturnino Huilca en *El enemigo principal* (1974)²⁵. Estos son algunos de los muchos actores

no profesionales que recorrieron la obra del Grupo y que, con su desempeño ante las cámaras, recobraron una voz negada ante las sociedades nacionales, cuestionando los viejos modos de representación del mundo indígena en las pantallas de cine.

La nación clandestina y la América profunda en imágenes

La nación clandestina se realizó en un momento marcado por la incertidumbre. En Bolivia se vivían los estragos de una brutal crisis económica, la marca del momento era la hiperinflación, las privatizaciones y el despido masivo de obreros. La idea de nación aparece de forma contundente en el título de la película, no es gratuito que en los años ochenta se evocara esta configuración histórica, ya que el neoliberalismo arrasaba y desarticulaba las formas que el Estado-Nación había construido en América Latina y, específicamente, en Bolivia. El mismo concepto se encontraba en disputa, no es fortuito que hayan sido los pueblos indígenas quienes pusieran la reivindicación nacional a la par de la lucha por la autonomía y por la tierra en las últimas décadas del siglo XX, tanto en Bolivia como en toda América Latina. A la par, las películas del Grupo Ukamau mostraron las caras del colonialismo y el profundo «autodesprecio suicida que amenaza a Bolivia»²⁶.

La Nación clandestina plasmó el conflicto no resuelto entre dos Bolivias: la blanca y la indígena, cada una poseedora de racionalidades diferenciadas y en oposición. Para entender dicho enfrentamiento es necesario tener presente la reelaboración que el grupo realizó sobre los argumentos del intelectual aymara Fausto Reynaga, quien en su texto *La revolución india* había puesto sobre la mesa la idea de una Bolivia «kolla-autóctona» que existe en enfrentamiento con una Bolivia «mestiza» europeizada²⁷. David Wood sostiene que la película «puede verse como una intervención en el espacio político boliviano que aboga por una refundación del imaginario nacional ante la fragmentación neoliberal, pero rechazando los autoritarismos y clientelismos del Estado de 1952»²⁸.

El argumento de la película se construyó sobre un viaje de múltiples retornos emprendidos por Sebastián Mamani, un indio aymara desarraigado y en conflicto con su origen dual: el urbano y el indio. Este personaje «hiperbólicamente abyecto», sufre diversas expulsiones durante su vida²⁹. De niño es enviado a la ciudad de La Paz, y esta experiencia constituye su primera expulsión de la comunidad. Después, experimenta un nuevo proceso de rechazo por el caótico y conflictivo mundo urbano de La Paz, que representa la sociedad nacio-

[26] Jorge Sanjinés, «¿Qué es y qué ha sido el cine del grupo Ukamau?», en *El cine de Jorge Sanjinés* (Bolivia, Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz, 1999), p. 22.

[27] Fausto Reynaga, *La Revolución india* (La Paz, Fundación Amáutica, 2001).

[28] David Wood, *El espectador pensante* (México, UNAM/La Carreta, 2018), p. 134.

[29] Gustavo Soto, «La profundidad del retorno», en *El cine de Jorge Sanjinés* (Bolivia, Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz, 1999), p. 231.



Cartel de *La Nación clandestina* (1989).



Altiplano y Reynaldo Yujra interpretando a Sebastián Mamani. Captura de pantalla de *La Nación clandestina*.

nal mestiza-criolla y que, entre otras cosas, lo orilla a cambiar su apellido por Maisman. Al intentar regresar al núcleo comunal vuelve al destierro, en esta ocasión porque contraviene las relaciones comunales, y termina traicionando a su pueblo. Sebastián decide expiarse para poder regresar e integrarse a su pueblo, realizando el baile del *Jacha tata danzanti*, un antiguo ritual donde el bailarín muere para restituir el orden comunitario y cósmico.

La creación dialéctica de la interpretación

La selección de actores no profesionales era una marca de la sensibilidad de los integrantes del grupo y, en especial, de Jorge Sanjinés y Beatriz Palacios, quienes fueron los que se acercaron a Reynaldo Yujra. El personaje Mamani/Maisman sintetizó las profundas contradicciones de la sociedad boliviana, pues en él se confrontan los fragmentos de nación, así como temporalidades y espacios en disputa, reunidos contradictoriamente³⁰. La caracterización de este personaje fue determinante en la configuración del film, ya que representó una suerte de alegoría social de su propia vida, pues compartía vivencias con Mamani, como el hecho de haber migrado a la ciudad. Reynaldo Yujra cuenta su historia de la siguiente manera:

[30] Silvia Rivera Cusicanqui, «Alternatives Histories: An Essay on Two Bolivian 'Sociologists of the Image'», *Invisible Realities: Internal Markets and Subaltern Identities in Contemporary Bolivia*, (Quezon City, SEPHIS, 2005), p. 20.

[31] Reynaldo Yujra, «Entrevista personal de la autora con Reynaldo Yujra» (La Paz, julio de 2007).

yo no tengo una formación académica, no he sido egresado de ninguna escuela de cine o escuela de actuación. Yo soy como cualquier otra persona: empecé a trabajar como cualquier obrero de un taller de metalmecánica. Antes de eso, en el año 80, recién he emigrado aquí, del campo a la ciudad. Yo empecé a trabajar en varias actividades, he trabajado de albañil, en panadería también, de ahí, recién, he tomado el metalmecánico³¹.

María Aimaretti ha enfatizado «la heterogeneidad identitaria desde el sujeto migrante» como una clave de interpretación de esta película, focalizando el análisis en las nociones de viaje y frontera, donde «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 de cierto ‘estado’ de la heterogeneidad»³². Siguiendo esta idea, se puede afirmar que la condición migrante de Yujra le permitió construir un primer momento de identificación con el personaje del film. A la par, la abyección del protagonista generó un juego de espejos en el proceso de caracterización actoral, así como en el rodaje y la filmación, que permiten visualizar los desencuentros y las contradicciones dentro del proceso de producción de toda la obra.

La integración de Reynaldo Yujra al Grupo fue muy similar al ingreso a una organización política de carácter militante, donde los integrantes se forman a través de una línea ideológica. Según relata Yujra, el primer paso fue ver las películas previas del colectivo y, después, recibir una formación política:

Me han dado muchos libros de cine, también me daba charlas de problemas sociales de la sociedad boliviana, de la deuda externa, de la deuda interna, y más me hablaba de Fidel Castro, el presidente de Cuba [...]. Yo ya estaba entrando poco a poco al tema social. Pero la actuación no entendía³³.

Este testimonio muestra un proceso de formación de cuadros políticos en clave cinematográfica, con toda la verticalidad que podría tener este proceso, en el que Yujra podría aparecer como un sujeto pasivo frente a la imposición ideológica. Sin embargo, la creatividad de Yujra superó el mero adoctrinamiento y lo colocó como un sujeto activo en la creación de ideas y de estéticas dentro de la producción del Grupo, lo que impactó en modificaciones del guion, a través de procesos de traducción al aymara y en la asimilación del personaje. Esa misma creación había sido desarrollada por los actores no profesionales que encarnaron los personajes del grupo y que, con la fuerza de su actuación, modificaron los argumentos escritos previamente. El caso de Yujra es relevante porque su lectura y traducción del guion fueron fundamentales para desarrollar la apropiación de este filme desde una posición indígena: lo mismo ocurrió con su participación en la construcción de la grúa y la *dolly* para la filmación de los planos secuencia³⁴.

Después del proceso de formación política, le fue entregado el guion de *La Nación clandestina*:

me ha dado una semana para que lea, y para que termine de leer y volver a contarlo [...]. He descubierto muchos problemas en el guion. Yo había vivido lo mismo en mi comunidad. Que la gente, por ejemplo, para entrar al cuartel, cambiaba de apellido. Justamente tocaba el problema de la identidad, el guion. Eso, un poco, me incitó más interés³⁵.

A partir de ese momento comenzó la creación y reactualización de lo escrito, la reelaboración y la escenificación a partir del ensayo de los diálogos: «He practicado en un cuartito chiquito, ahí vivía; entonces, en las noches empezaba a practicar, empezaba como borracho a gritar, a veces a sacar llantos, también lloraba. A partir de eso ya me he metido, ya era como una costumbre que tenía»³⁶.

[32] María Aimaretti, «Mirada-límen y memoria heterogénea: Acerca de La nación clandestina», p. 135.

[33] Reynaldo Yujra, «Entrevista personal de la autora con Reynaldo Yujra» (La Paz, julio de 2007).

[34] Al utilizar el concepto englobante de «indianización de la mirada», se intenta recuperar el carácter subjetivo de la apropiación de las técnicas audiovisuales y sus procesos cognitivos en relación con la construcción de puntos de vista localizados.

[35] Reynaldo Yujra, «Entrevista personal de la autora con Reynaldo Yujra» (La Paz, julio de 2007).

[36] Reynaldo Yujra, «Entrevista personal de la autora con Reynaldo Yujra» (La Paz, julio de 2007).

El proceso más complejo fue el de la relación que el propio Reynaldo tuvo que establecer con el personaje que interpretaría, es decir, entrar en la función de comprensión, apoderándose desde la identidad y a la vez desde la exterioridad.

Después me ha dicho, vamos a hacer la prueba con cámara de video, una VHS, me ha filmado con eso cuando estaba hablando. «No voy a poder, que voy a poder». «No, ivas a poder! (decía Sanjinés)» [...]. Así, poco a poco he entrado. Me hablaba el Jorge, ya no me decía señor, ni maestro, nada, me decía Reynaldo, después pasó a Sebastián, porque el papel era Sebastián Mamani, Maisman. Sebastián, me decía, ya me acostumbraba con Sebastián, tienes que meterte en el personaje. No entendía, ¿qué es meterse en el personaje? Jorge, preguntando, ¿pero cómo voy a meterme en el personaje? ¿voy a volver a nacer? ¿qué voy a hacer? Se reía, también. Me decía: Tienes que creerte que eres ese personaje de Sebastián Mamani. ¡Ah! Recién entendí, después de tanto tiempo: por qué no me enseñaste antes, pues perdí tiempo³⁷.

Estas palabras permiten entrever los profundos desencuentros del proceso, muestran descarnadamente un detrás de las cámaras. Asistimos a lo que se ha llamado «el dominio de sí» en la tradición actoral de occidente, la posibilidad de ser otro mediante la actuación. También es controversial la participación de Sanjinés en este proceso, ya que se volvía a reeditar un conflicto al que se enfrentó desde que empezó a hacer cine con las comunidades indígenas, el dilema de la comunicación y la traducción de conceptos e ideas. La opción adoptada frente a la construcción del personaje de Sebastián Mamani fue la perspectiva naturalista que en términos académicos está asociada con las teorizaciones sobre la caracterización actoral de Stanislavski, donde el intérprete se integra de lleno y encarna plenamente al personaje³⁸. Sin embargo, Reynaldo Yujra entró en la «situación de actuación» por medio del entendimiento, la cercanía y la inmersión:

[37] Reynaldo Yujra, «Entrevista personal de la autora con Reynaldo Yujra» (La Paz, julio de 2007).

[38] El proceso que detalla Reynaldo Yujra en esta entrevista es muy similar a los ejemplos que pone el dramaturgo ruso para analizar la forma en que se puede llegar al arte de la representación. Por ejemplo, para un resultado relevante se exige que «el actor, que ha sufrido y llorado por su papel en su casa y en los ensayos empiece por serenarse respecto de la emoción superflua que lo perturba y llegue al escenario para relatar al espectador de un modo claro, permanente, profundo e inteligible y bello sus propios sentimientos en relación con lo vivido». Konstantin Stanislavki, *El trabajo del actor sobre sí mismo* (Ediciones Alarcos, Cuba, 2009), p. 221.

[39] Reynaldo Yujra, «Entrevista personal de la autora con Reynaldo Yujra» (La Paz, julio de 2007).

Me he metido en el personaje antes del rodaje, hasta la gente en la calle, mis amigos cuando me encontraban [me decían] bueno Reynaldo, ¿qué pasó, por qué estás tan preocupado, qué te ha pasado? Yo, sin embargo, no estaba preocupado, nada, yo estaba normal, pero ya para la gente no era Reynaldo, era otra persona que estaba preocupada. Creo que de veras me he metido en el personaje de Sebastián Mamani, he vivido ese personaje. Además me he identificado. Y así he estado estudiando un buen tiempito, tampoco me apuraban. Ya después de que yo ya actuaba, ensayábamos más y más, también eso me lo exigían. Y, cuando lo hacían, contrataron una compañera que tenía que ser una compañera en la película. Ya con eso ensayaba todos los días los diálogos. Así yo he llegado a ser como actor de cine. Pero yo no me sentía como actor, yo me sentía que era un intérprete de la realidad de la sociedad boliviana de lo que está pasando en ese momento³⁹.

Al no sentirse como actor de cine y llegar al proceso de actuación por medio de una interpelación de su realidad, Yujra se conectó con otra vertiente de la tradición actoral que hundía sus raíces en la reactuación o reescenificación. Esta opción fue ensayada desde la tradición neorrealista en el cine. Cesare Zavattini fue uno de los primeros en reflexionar sobre el potencial creativo de



Marcha indígena. Captura de pantalla de *La Nación clandestina*.

la reescenificación, proponiendo que «actuar uno mismo la historia era un instrumento vital de autorrevisión»⁴⁰. Si bien el personaje protagónico no se había creado basándose en la vida de Reynaldo Yujra, este se identificó y reconoció la historia de los indígenas que migran a la ciudad en la figura de Mamani/Maisman. La interpretación fue un instrumento para reelaborar una situación colectiva a partir de la experiencia individual. En otras palabras, Yujra no estaba aplicando el método naturalista en estricto sentido, sino que estaba comprendiendo y penetrando en el personaje a través del diálogo con su propia experiencia y la de su comunidad. De alguna manera, Yujra estaba contando su propia historia a través de la actuación basándose en el reconocimiento de su condición indígena frente a las cámaras. Este autorreconocimiento se homologó con el proceso de lucha indígena desarrollado por esos años en las comunidades aymaras y quechuas, quienes defendían su condición de sujetos políticos en un escenario de cegueras coloniales, donde inclusive la propia izquierda los negaba.

Ese complejo proceso permitió uno de los elementos más creativos del filme, el desempeño actoral, por medio de una articulación dialéctica en la que irrumpió en el personaje y, al tiempo, se distanció para contrastarlo con las situaciones que se padecían dentro de su comunidad y en su vida misma, posibilitando un doble juego de reconocimiento y, al tiempo, de distancias con el antihéroe protagónico, que sufre el desgarramiento que experimentan los indígenas en sociedades profundamente racistas.

[40] Ivone Margulies, «El actor (de lo) real: reescenificación y transmisión en *S21* y *Serras da desorden*», en Jens Andermann y Álvaro Fernández Bravo (comp.), *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real* (Colihue Imagen, Buenos Aires, 2013), p. 142.

Una interpretación eficaz fue posible gracias a la construcción que poco a poco hizo Yujra sobre el personaje de Mamani, proceso que lo volvería parte activa del Grupo, ya que colaboraría en producciones posteriores como *Para Recibir el canto de los pájaros* (1995)⁴¹. En una relación dialógica, el grupo descubrió en Yujra al integrante que podía terminar de darle sentido a la interpretación de la realidad boliviana que estaban construyendo y, siguiendo a Gabriela Zamorano, al mismo tiempo «Yujra encontró en sí mismo la posibilidad de comunicar algo de su propia experiencia a través del personaje»⁴². La actuación y el desempeño en las escenas de la película por parte de un sujeto popular, obrero y migrante indígena cristalizaron en la capacidad de conectar su experiencia vital con el fin de «darle vida a un personaje que tenía el objetivo de representar una voz colectiva»⁴³. En ese proceso, Yujra tuvo que morir y reencarnarse en Sebastian Mamani en un modo similar al planteado por Stanislavky en sus reflexiones sobre el trabajo del actor sobre sí mismo. Pero, al tiempo, se trató de un proceso dialógico radical de antagonismo y complementariedad no exento de contradicciones, que tuvo como fundamento la vital experiencia indígena que se replica de forma constante y que aún genera identificación en espectadores indígenas y no indígenas de América Latina.

Este primer momento de apropiación de la técnica actoral y audiovisual sería reelaborado más adelante por parte de Yujra en sus trabajos como actor y en la práctica como realizador indígena. Sin embargo, una de las distancias fundamentales en las formas de actuación se han cimentado dentro de los procesos comunicativos en algunas comunidades indígenas, las cuales funcionan en contrasentido del proceso de memorización de argumentos, posibilitando el ejercicio libre de la improvisación, con una base en la identificación y apropiación de las experiencias vitales⁴⁴.

Nación y revolución en *La nación clandestina*: actuando la multiplicidad

La profunda crítica realizada por el Grupo Ukamau se emitió desde un lugar de enunciación que planteaba que, a pesar de todo, era factible una «nación boliviana» donde se articularan las matrices constituyentes para lograr un orden social distinto. La propuesta de nación-Ukamau, así como las miradas múltiples y contradictorias que se construyeron alrededor de ella, se fundamentan en una mezcla abigarrada, en los sentidos que teorizó el sociólogo boliviano René Zavaleta. Esta noción es similar al proceso desarrollado en la construcción e interpretación de Sebastián Mamani, ya que no encontramos un momento de síntesis o fusión a su interior, la articulación solo aparece mediante el proceso de contradicción que le permite tener vigencia treinta años después de su factura. En *La nación clandestina* existió una visión crítica de la sociedad donde los mundos enfrentados parecen no tener reconciliación, pues esta no puede existir bajo los parámetros de la sociedad mestizo-criolla.

[41] En la entrevista que sostuve con Reynaldo Yujra, narró que «de 1987 hasta el 1995 he estado trabajando en el Ukamau. Ukamau, no es una empresa, creo que llegó un momento de déficit, ya no tenía recursos para solventarme, para pagarme un sueldo, porque tampoco uno no puede vivir a puro aire». De ese modo dejó el trabajo dentro del Grupo para posteriormente integrarse a los procesos de video indígena dentro del CEFREC. Reynaldo Yujra, «Entrevista personal de la autora con Reynaldo Yujra» (La Paz, julio de 2007).

[42] Gabriela Zamorano Villareal, *Indigenous Media and Political Imaginaries in Contemporary Bolivia*, (Lincoln, University of Nebraska Press, 2017).

[43] Gabriela Zamorano Villareal, *Indigenous Media and Political Imaginaries in Contemporary Bolivia*.

[44] Gabriela Zamorano Villareal, *Indigenous Media and Political Imaginaries in Contemporary Bolivia*.

Para mostrar la contradicción de las matrices constituyentes de Bolivia, fue necesaria la creación de un cine distinto, basado en la búsqueda de la conjunción de técnicas, que también se encontraban en disputa. El juego entre tiempos y espacios sobre la continuidad de un plano constituyó todo el filme como un microcosmos, una historia de constantes retornos, fundada en el *plano secuencia integral*, construido a partir del encadenamiento de acontecimientos sin hacer cortes.

Esta forma de narrar se encadena con la imagen de la máscara que el protagonista trae a cuestras como metáfora del viejo proverbio aymara: «mirar atrás, que es, al mismo tiempo, un ir hacia adelante». Interpretar el propio ritual fue otro de los retos en el proceso de actuación de Reynaldo Yujra, que se vincula con la construcción del plano secuencia. Reynaldo Yujra explicó un momento en el que la cámara se encontraba realizando una toma panorámica mientras Sebastián bailaba:

En una escena, que estaba tomada con un *zoom* de lejos, dentro de la multitud [...] de pronto me he sentido como metido en una bolsa de nailon, como asfixiándome; porque la máscara tiene ojos abiertos, la boca abierta, la nariz hueca, pero yo me sentía como metido en una bolsa de nailon, ya no tenía cómo respirar [...] y recién forzándolo la máscara hemos sacado, sino enseguida ya estaba muerto. De esa manera, yo digo que con esa danza no se hace la burla porque es una danza sagrada, porque esa danza la bailan cuando hay problemas en las comunidades, puede que haya problemas de sequía, pueden ser problemas de helada, no sé. [...] No, no es pesado. El problema es que como es una danza sagrada, nadie puede hacerse la burla. Qué hace la gente, se sacrifica bailando. Yo me he hecho la burla colocándome eso, no sé, entonces casi me muero. En realidad, harto respeto a la danza, no es chiste⁴⁵.

Yujra nos permite visibilizar los puntos de intersección entre la construcción del plano secuencia y sus imbricaciones con los tiempos indígenas del ritual. La máscara sería una alegoría y la danza una reactualización de dicho ritual. La compenetración de Yujra con el personaje permitió la exposición de manera radical del desorden y reordenamiento comunitario que significa bailar la danza y al mismo tiempo registrar el proceso por medio de la cámara. Tanto el *plano secuencia integral* como el testimonio del actor no refieren a un tiempo unilineal, sino a un tiempo múltiple que toma densidad gracias a complejos desplazamientos vitales que van de lo individual a lo colectivo. Un tiempo que conecta el pasado y el presente, anclado en el Baile del Jacha Tata Danzanti, dándole sentido a las experiencias indígenas enunciadas desde la encarnación de Sebastian Mamani por parte de Reynaldo Yujra. Para el actor, las temporalidades indígenas capturadas por la cámara eran definidas de la siguiente manera:

El tiempo dentro de la cosmovisión andina no es lineal, es cíclico o circular, porque el pasado nunca es pasado, siempre está el pasado o el presente o el futuro ahí mismo dándole vueltas. Digamos, pasó esto y otra vez, igual nos lo estamos encontrando, porque en el mundo occidental la visión es lineal, por

[45] Reynaldo Yujra, «Entrevista personal de la autora con Reynaldo Yujra» (La Paz, julio de 2007).

ejemplo, todo pasado es pasado y, además, el mundo lineal sigue esa banda, va adelante. Por eso, a veces, la gente antigua, los señores, decían: hay que ir adelante mirando atrás y adelante⁴⁶.

Con el *plano secuencia integral* se recobró un tiempo diferente al impuesto por la modernidad capitalista en el que la vida y la historia no terminan, sino que continúan de otras formas: como memoria, como intercambio, como comunidad⁴⁷. Por ello, al final de la película, Sebastián acude a su propio entierro, presencia su propia muerte, que no es un fin, sino un inicio; que no es una síntesis política, sino el espacio de lo indeterminado.

Esta cinta logró construirse como una compleja interpretación de la realidad boliviana; no reflejó el mundo indígena, sino que lo interpretó y lo teorizó desde una visión contradictoria y conflictiva. Un punto de vista específico construido en un momento histórico determinado por la sensibilidad neoliberal en la historia boliviana de los años ochenta⁴⁸.

Otro recurso manejado con destreza es la profundidad de campo, que permite observar la complejidad del territorio indígena supeditado al Altiplano boliviano: desde las alturas y profundidades de los pisos ecológicos que abarca el ayllu, hasta el vértigo de los niveles estructurantes de la ciudad, que también integran parte de un territorio indígena, producto de las prácticas sociales. Los planos generales dentro de *La nación clandestina* abren el camino a la imaginación del pueblo, a la conexión con otros momentos históricos de congregación-marcha-movilización. Al igual que en *Las banderas del amanecer*, los planos generales y abiertos muestran el paisaje (urbano-rural) y, al tiempo, las masas humanas de una Bolivia insurrecta, de las multitudes indígenas que se asemejan a la serpiente, como alegoría del asedio indígena, del asedio de Tupaj Katari a la nación y las ciudades criollas. Es así que los planos generales tienen una función de historizar por medio de la cámara, que conecta el pasado en el que se cultivó el territorio del ayllu por fuerza de la movilización indígena en Bolivia.

Este tratamiento de los espacios evidencia la desgarradora realidad boliviana, mediante la construcción conflictiva de una experiencia indígena representada en el autodesprecio que Sebastián siente por su origen, al grado que cambia su apellido por uno que suena más «gringo»: Maisman. Este pensamiento parte de una autocrítica que el mismo Grupo Ukamau hizo de sí y de la izquierda urbana. El punto medular residió en cuestionar el paternalismo y las cegueras de los grupos de izquierda para los que el mundo indígena no representaba alternativa posible de cambio. La autocrítica en *La nación clandestina* se hace explícita por medio del líder estudiantil que vaga en harapos por el altiplano huyendo de los militares golpistas, exacerbando el significado del término *q'ara*, que quiere decir, literalmente, desnudo. Su incapacidad para obtener la ayuda de los indígenas por su escasa apertura comunicativa lo lleva a evidenciar su racismo al llamarlos «indios de mierda»⁴⁹. Este problema de incomunicación sería un tópico de la filmografía del Grupo que evidencia la recurrencia de los desencuentros que tuvieron a lo largo de los procesos de

[46] Reynaldo Yujra, «Entrevista personal de la autora con Reynaldo Yujra» (La Paz, julio de 2007).

[47] Ricardo Bajo Herreras, «El tiempo circular de Jorge Sanjinés» (*El ojo que piensa*, n.º 0, agosto de 2003).

[48] Silvia Rivera Cusicanqui, «Alternative Histories: An Essay on Two Bolivian 'Sociologists of the Image'», p. 11.

[49] Silvia Rivera Cusicanqui, «Alternative Histories: An Essay on Two Bolivian 'Sociologists of the Image'», p. 11.

filmación, desde las primeras películas hasta las tensiones en la construcción del personaje de Sebastián Mamani.

Los integrantes del Grupo Ukamau entendieron que los horizontes de enunciación indígenas y subalternos eran las formas más certeras para combatir la dominación autoritaria que los militares implantaron durante las dictaduras⁵⁰. Así, lograron reconocer el conflicto que entrelazaba el trabajo de la representación con la pugna por el pasado, disputa en la que intervenía una memoria rebelde en franco enfrentamiento contra el poder establecido. Por medio del acercamiento estético a la memoria cuestionaron las bases de la racionalidad instrumental basada en la idea lineal de la historia y del progreso.

En un momento histórico de silenciamiento autoritario por parte del Estado y una incomunicación entre los sectores sociales, los integrantes del Grupo Ukamau asumieron abiertamente un papel de traductores de mundos en conflicto, autodescritos siempre al mundo indígena. Pero ¿cómo indianizar la mirada sin ser indígena? Ante tal cuestionamiento las reflexiones de Jorge Sanjinés son contundentes:

Pero el problema del mundo indígena no es un problema racial, sino cultural, por eso hay indígenas que son más occidentalizados que muchos blancos y hay blancos que son más indígenas que ellos. En nuestro proceso de admiración hubo un proceso de identificación, de entendimiento de ese mundo, de amor a ese mundo, que fue un motor para intentar construir ese cine desde adentro, desde adentro hacia afuera⁵¹.

El cine del Grupo Ukamau transitó, como muchos otros registros culturales bolivianos, dentro de los tópicos del nacionalismo revolucionario. No es casual que su producción filmica iniciara con el tema de la revolución y el punto culminante involucrara al nacionalismo en un horizonte histórico donde el tema se encontraba desgastado y menospreciado por el paradigma neoliberal instaurado en la Bolivia de los años ochenta⁵². Sin embargo, la filiación nacionalista se construyó, y aún lo sigue haciendo, en innumerables puntos ciegos que reproducen la invisibilidad del racismo y la negación de la pluralidad. Una de las omisiones del grupo fue plantear el problema del racismo dentro de un sentido binario sintetizado en la noción de «dos sociedades enfrentadas», ya que el problema no se reducía al enfrentamiento de los aymaras y quechuas con la sociedad mestizo-criolla. Lo que se invisibilizaba con este binarismo era la pluralidad de múltiples modos de vida indígena. En la última década del siglo XX se evidenció la noción hegemónica de lo indígena en Bolivia, que lo vinculaba únicamente al Altiplano, una ceguera reproducida por el Grupo Ukamau. Esta forma de entender las relaciones interétnicas fue quebrada radicalmente con la Marcha por la Dignidad y el Territorio emprendida en el 1990 por los pueblos y comunidades del oriente



Reynaldo Yujra en still de *La Nación Clandestina*.

[50] Javier Sanjinés, «Transculturación y subalternidad en el cine boliviano» (*Objeto visual*, año 12, n.º. 10, diciembre de 2004), p. 23.

[51] Jorge Sanjinés, «Entrevista personal de la autora a Jorge Sanjinés» (La Paz, julio de 2007).

[52] Esta noción pendular en las construcciones de la ideología del grupo podríamos localizarla hasta las últimas producciones y las formas que ha tomado el nacionalismo del cine de Sanjinés bajo el gobierno de Evo Morales.

boliviano, donde existen más de treinta grupos indígenas. El propio Reynaldo Yujra reconoció esa ceguera colonial afirmando que

[...] hasta el año noventa, ni yo mismo, ni los mismos aymaras, veían a la gente de la Amazonía. Esos treinta y cuatro pueblos indígenas que existen en Beni, Pando, Santa Cruz eran vistos como si fuera gente salvaje, teníamos todavía esa idea de que son gente desnuda. Cuando salió el año noventa por primera vez la Marcha por la Dignidad y el Territorio, recién se ha llegado a conocer que existía esa gente en el monte, ahí por tierras bajas. A partir de eso, ya se han ido reconociendo, valorando, la gente ya empezó a hablar de otros pueblos indígenas, más antes solo se hablaba de aymara, quechua, guaraní y los uru chipayas, porque la mayoría nacional de los bolivianos es aymara, quechua y guaraní, de eso es lo que se hablaba. Pero no se hablaba de chimanes, ese ejas, mosetenes, yuracares, no se hablaba de los yuques, no se hablaba de los trinitanos, los mojeños, cayubabas, chácobos, yaminahua, tantos que existen. No se hablaba de eso, se habla de los pueblos indígenas que son mayoría nacional. Los materiales de video mucho han servido de reflexión para la gente, que hoy en día ya valora. Por eso también se está pidiendo el reordenamiento territorial, porque antes que llegue la colonia, ¿caso había comunidades?, ¿caso había provincias? ¿caso había cantones? ¿caso había ciudades?⁵³

La intención de plantear un adentro indígena de la realización cinematográfica y «un cine junto al pueblo» del Grupo Ukamau y de Jorge Sanjinés mostró sus limitaciones frente a los problemas comunicativos y en los profundos desencuentros con las realidades indias. Ante ello, se elaboraron distancias cinematográficas y existenciales que se resolvieron por medio de la experimentación estética en las que no se ofrecieron soluciones fáciles, sino continuas experiencias de lo múltiple y lúcidas exposiciones de la contradicción.

Conclusión

En el célebre texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin dedicó una parte importante de su análisis del cine al desempeño actoral y al intérprete cinematográfico. Como lo dice el epígrafe con el que inició este artículo, el actor de cine tiene la potencia de enfrentar su humanidad al sistema de aparatos que significa la técnica en el capitalismo, esa misma técnica que ha enajenado al trabajo humano. La utopía benjaminiana coloca en un papel subversivo al actor de cine porque puede utilizar esa técnica de dominación para ponerla al servicio de la vida.

Como un destello con potencia para subvertir la técnica cinematográfica, aparece el desempeño actoral de Reynaldo Yujra en *La nación clandestina*, quien no solo nos muestra cómo triunfa su humanidad frente a la cámara, sino, además, el despliegue de su modo de ser indígena frente a un sistema de aparatos que históricamente ocultó y fue parte de la dominación de los pueblos originarios.

Como se mostró en este artículo, el desempeño actoral de Reynaldo Yujra está lejos insertarse dentro de los parámetros de una actuación naturalista,

[53] Reynaldo Yujra, «Entrevista personal de la autora con Reynaldo Yujra» (La Paz, julio de 2007).

donde el actor se coloca como una tabla rasa que se llena con el contenido del personaje. Por el contrario, Yujra reescenificó su condición indígena como dispositivo actoral, lo que le permitió reconocerse y construir el personaje de Sabastian Mamani. Desde una autorrevisión abrió paso a una reflexión que involucró a más sectores de la sociedad boliviana. Por tanto, más que un método de actuación específico, lo que se muestra en el desempeño actoral de Yujra en *La nación clandestina* fue una de las formas que tienen las comunidades indígenas de representar sus modos de vida frente a las cámaras, donde no hay un método, sino múltiples experiencias vitales.

La actuación fue uno de los primeros elementos que cuestionaron la noción de autor en los repertorios filmicos del Grupo Ukamau. Los actores no profesionales componen el cuadro de creación de este colectivo. Dentro de *La nación clandestina* la actuación de Yujra fue parte de una construcción y de un proceso de identificación y autorreconocimiento que involucró una poderosa reflexión sobre la condición de quiebre de los sujetos indígenas urbanos y de las comunidades en lucha expuesta en la película. Hacer la interpretación le permitió reelaborar su condición migrante e interpretar su propia cultura. La participación en la actuación también dotó a la película de un primer elemento indianizador, al momento en que Yujra participa en la traducción y revisión del guion al idioma aymara.

Todo lo anterior nos permite concluir que Reynaldo Yujra, al igual que los actores indígenas y campesinos, fueron parte medular de la configuración del Grupo Ukamau, lo que dotó de una perspectiva colaborativa tanto a la actuación como a la apropiación de la técnica cinematográfica, configurando un primer momento en la lucha por la construcción de una mirada indianizada no exenta de contradicciones, asimilaciones y disputas a su interior. El Grupo Ukamau no es propiedad de un autor o de un director, ha sido configurado por medio de intermitentes procesos de creación y apropiación colectiva a lo largo de la historia del grupo.

Entrevistas

SANJINÉS, Jorge, «Entrevista personal de la autora a Jorge Sanjinés» (La Paz, julio de 2007).

YUJRA, Reynaldo, «Entrevista personal de la autora con Reynaldo Yujra» (La Paz, julio de 2007).

Bibliografía

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*, 12 Año VII, 2012).

—, «Mirada-limen y memoria heterogénea: Acerca de *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, 1989)» (*Secuencias: revista de historia del cine*, n.º 42, 2015), pp. 127-154.

- BAJO HERRERAS, Ricardo, «El tiempo circular de Jorge Sanjinés» (*El ojo que piensa*, n.º 0, agosto de 2003).
- BONFIL BATALLA, Guillermo, «La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos» (*Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol.4, n.º 12, 1991) pp.165-204
- , *México profundo: una civilización negada* (México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990).
- CALDERÓN, Fernando, *Movimientos sociales y política. La década de los ochenta en Latinoamérica* (México, Siglo XXI, 1995)
- GARCÍA PABÓN, Leonardo, *La patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia* (Bolivia, CESU-Plural editores, primera edición, 1998).
- GUMUCIO DAGRON, Alfonso, «Un debate sin Jorge Sanjinés» (*Página 7*, 5 de julio de 2017). Disponible en: <<https://www.paginasiete.bo/cultura/2017/5/7/debate-jorge-sanjines-136789.html>>
- , *Diario ecuatoriano. Cuaderno de rodaje* (Ecuador, Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador, 2015).
- MARGULIES, Ivone, «El actor (de lo) real: reescenificación y transmisión en *S21 y Serras da desorden*», en Jens Andermann y Álvaro Fernández Bravo (comp.), *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real* (Colihue Imagen, Buenos Aires, 2013), pp.139-158.
- NAHMAD RODRÍGUEZ, Ana «La insurrección de las imágenes. Cine y representación indígena en Bolivia» (Tesis de Maestría, México, UNAM, 2009).
- POOLE, Deborah, *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes* (Lima, SUR, 2000).
- REYNAGA, Fausto, *La Revolución india* (La Paz, Fundación Amáutica, 2001).
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia «Alternatives Histories: An Essay on Two Bolivian ‘Sociologists of the Image’», en *Invisible Realities: Internal Markets and Subaltern Identities in Contemporary Bolivia*, (Quezon City, SEPHIS, 2005).
- , *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (Argentina, Tinta Limon, 2010).
- SANJINÉS, Javier, «Transculturación y subalternidad en el cine boliviano» (*Objeto visual*, Venezuela, año 12, n.º 10, diciembre de 2004)
- SANJINÉS, Jorge, «¿Qué es y qué ha sido el cine del grupo Ukamau?», en *El cine de Jorge Sanjinés* (Bolivia, Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz, 1999).
- , «El plano secuencia integral» (*Cine Cubano*, n.º 125, 1989).
- SANJINÉS, Jorge y GRUPO UKAMAU, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México D.F., Siglo XXI, 1987).
- SCHIWY, Freya «La otra mirada. Video indígena y descolonización» (*Miradas: Revista del audiovisual*, n.º 8, 2005).
- , *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology*. (Nueva York, Rutgers University Press, 2009).
- SEGÚI, Isabel, «Saturnino Huillca, estrella del documental revolucionario peruano» (*Cine Documental*, n.º 13, 2016).
- SOTO, Gustavo, «La profundidad del retorno», en *El cine de Jorge Sanjinés* (Bolivia, Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz, 1999).
- STANISLAVKI, Konstantin, *El trabajo del actor sobre sí mismo* (La Habana, Ediciones Alarcos, 2009).

WOOD, David, «Andean Realism and the Integral Sequence Shot» (*Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, n.º 54, otoño de 2012).

—, *El espectador pensante* (México D.F., UNAM/La Carreta, 2018).

ZAMORANO VILLARREAL, Gabriela, *Indigenous Media and Political Imaginaries in Contemporary Bolivia*, (Lincoln, University of Nebraska Press, 2017).

Aceptado por editoras del número: 23 de octubre de 2018

Aceptado para revisión por pares: 31 de enero de 2019

Aceptado para publicación: 25 de septiembre de 2019