



Capítulo 19

Bernardo **Cáceres** / Raúl **Zevallos** / Raúl **Castro** / Valeria **Biffi** / Nelson E. **Pereyra**
Julio **Portocarrero** / Lucero **Silva Buse** / Rosario **Flores** / Juan Carlos **La Serna** / Óscar **Espinosa**
Deborah **Poole** / Isaías **Rojas Pérez** / Cecilia **Rivera** / María Eugenia **Ulfe** / Rodrigo **Chocano**
Ulla **Berg** / Alexander **Huerta-Mercado** / Alonso **Quinteros** / Jeroen **Zalm** / Mercedes **Figuroa**

DEPARTAMENTO DE
CIENCIAS SOCIALES



**FONDO
EDITORIAL**

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Imaginación visual y cultura en el Perú
Gisela Cánepa (editora)

© Gisela Cánepa, 2011

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Corrección de estilo: Juana Iglesias

Diseño de portada: Camila Bustamante

Diagramación y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: diciembre de 2011

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2011-15303

ISBN: 978-9972-42-983-5

Registro del Proyecto Editorial: 31501361101813

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

PELÍCULAS ANDINAS PARA PUEBLOS ANDINOS CINE AL AIRE LIBRE EN LAS PROVINCIAS DE CUSCO Y APURÍMAC

Jeroen van der Zalm

¡VAMOS AL CINE!

Acaba de anochecer. En la mañana de ese mismo día hemos llegado a Huanoquite, un pueblo en la provincia de Paruro, departamento de Cusco. En una pared alta de uno de los lados laterales de la iglesia, ubicada en la plaza central, colocamos nuestra pantalla e instalamos los equipos de DVD y sonido.

Durante el día recorreremos las calles con un megáfono para avisar a la gente: «El *cine* ha llegado a su pueblo por primera vez. No pierdan esta oportunidad para ver una película en quechua en pantalla gigante. Es para toda la familia. A las seis y media de la noche en la plaza central de su pueblo. ¡¡Vamos todos al cine!!».

Es como para recordar los primeros días del cine, cuando los chicos andaban por las calles con carteles y campanas avisando a la gente de la presentación de una película en, probablemente, el único local cinematográfico de la ciudad. Esperamos la misma excitación, el mismo entusiasmo. Pero no estamos en el París de fines del siglo XIX, estamos en la sierra sur del Perú, en un pueblo de apenas mil habitantes. La gente, mayormente campesina y quechuahablante, es introvertida e imperturbable. Sus preguntas son prácticas: ¿qué película va a haber?, ¿a qué hora?, ¿dónde? Y siguen su camino, a trabajar sus chacras, a arreglar su hogar, a cuidar su ganado.

Cuando cae la noche, la gente llega poco a poco y busca su lugar alrededor de la pantalla. No en filas unos detrás de otros como en el cine, sino muy dispersos por la plaza, a veces miran la película desde ángulos imposibles. Se sientan en el suelo, en las escaleras de la iglesia, en los banquitos del parque o se apoyan en las rejas. Mujeres y ancianos se han cubierto con mantas, hombres con ponchos y sombreros dan saltitos para mantenerse calientes, dos chicos miran abrazaditos y algunos jóvenes se han encaramado a un árbol.

En un primer instante parece que no va a haber mucha gente, pero al momento de empezar la película casi la mitad de los habitantes del pueblo está presente. El frío y el cansancio de un día de trabajo no les han impedido venir. Durante la película se codean, cuchichean y ríen en voz alta, los niños pasan por la luz del cañón por jugar o sin darse cuenta de lo que hacen, algunas personas se van y otras llegan.

La película que mostramos es del cineasta boliviano Jorge Sanjinés. Para mucha gente acá, Bolivia es un país lejano que no forma parte de su mundo inmediato. Pero la realidad indígena boliviana, que en la película se trasluce a través de la ficción, parece en muchos aspectos muy cercana y muestra similitudes sorprendentes. Hemos puesto dos micrófonos para que después de la exhibición pueda haber comentarios sobre la película. Probablemente por el hecho de que después de dos horas la gente está cansada y se ha enfriado por las bajas temperaturas, solamente unas pocas personas toman la palabra. La mayoría quiere volver a su casa y quizás hablar un rato entre ellos sobre lo que han visto para luego dormir. Muchos se levantarán a las cinco de la mañana.

Al día siguiente pasamos por el pueblo para hablar con quienes han visto la película. Algunos ya han salido a sus chacras, otros trabajan alrededor de sus casas, ordeñan sus vacas o hacen faenas diversas, los niños pasan por las calles con su ganado. Muchos brindan gustosamente sus comentarios y casi siempre empiezan por hablar sobre las similitudes entre lo que han visto y su propia realidad. La religión, las costumbres, la vida en el campo, la discriminación entre mestizos y campesinos; estos son los temas que recuerdan de la película y que reconocen en su propio entorno. Las historias que cuentan sobre cosas que han pasado en su pueblo tienen un gran parecido con acontecimientos de la película: la ficción les ha hecho mirar su propia realidad.

Y sí, quieren que volvamos a su pueblo para mostrar más películas en el futuro. Sobre la palabra de dios o las costumbres de otros pueblos indígenas y de países lejanos. Sobre la educación o las formas de mejorar su agricultura. A través de las imágenes del cine esperan conocer más de su mundo.

CINE AL AIRE LIBRE

En julio del año 2004 se llevó a cabo, en la ciudad del Cusco, una muestra de varias películas del director boliviano Jorge Sanjinés, realizada por el Proyecto Amauta del Centro Bartolomé de las Casas (CBC). Durante ella surgió, de acuerdo con el propio director, la idea de mostrar sus películas en pueblos y comunidades de las provincias de Cusco y Apurímac. Así en Perú sus películas también podrían llegar a la gente que Sanjinés siempre había considerado su público objetivo: los indígenas del mundo andino.

La idea de llevar películas a lugares que normalmente están excluidos del circuito de la distribución cinematográfica y el carácter intercultural de las películas de Sanjinés constituyeron los motivos principales de este proyecto. Además la propuesta incluyó la realización de un estudio sobre la recepción de las películas por parte de los espectadores y la elaboración de un documental que registraría toda la experiencia.

Los preparativos del proyecto «Películas andinas para pueblos andinos» empezaron en mayo del 2005 y comprendieron la elección de las cintas, el doblaje parcial al quechua de las partes habladas en aimara, y la elección y comunicación con los pueblos y las comunidades. A través de los contactos de la Casa Campesina del CBC con el mundo rural fueron elegidos seis pueblos y cuatro comunidades en las provincias de Cusco y Apurímac. Se realizaron viajes preparatorios para presentar el proyecto a los alcaldes y presidentes comunales y pedirles el permiso para ejecutarlo, planteándolo como una actividad cultural instructiva y placentera del CBC, sin mayores objetivos secundarios. De común acuerdo fijamos fecha y lugar para las exhibiciones al aire libre.

Las películas se eligieron a partir de tres criterios. Primero, queríamos mostrar una selección de cintas representativas de la obra artística de Sanjinés. Segundo, estas debían motivar el interés del público por su temática. Por último, íbamos a estar en pueblos que históricamente, hasta la fecha, viven en un contexto de pobreza, marginación y discriminación; eso los podría hacer más sensibles a ciertos contenidos que tratasen temas delicados con respecto al mencionado contexto. Además, la mayoría probablemente nunca había visto al aire libre una película de este tipo en pantalla grande. Pero, sobre todo, queríamos complacer a la gente con un cine al aire libre que les pudiera interesar, inspirar y entretener.

Nuestro equipo de cinco personas —dos coordinadores/productores (entre ellos yo), dos asistentes/traductores quechuahablantes y un técnico/chofer— inició las exhibiciones en la segunda semana de agosto del 2005. Aunque inicialmente nos habíamos acercado a diez pueblos y comunidades, al final solo pudimos realizar muestras en cinco pueblos y tres comunidades, de los cuales siete están en la provincia de Cusco y uno en la provincia de Apurímac; tuvimos que anular dos muestras en sendos pueblos por falta de electricidad. Mostramos una película por pueblo/comunidad, aunque en el pueblo Huanoquite hicimos dos noches de muestra y en la comunidad Ccachín tres. Llevamos una pantalla grande tipo cine (6 x 3 metros, tela blanca sobre tela de fondo negra), que colocamos en un lugar central en el pueblo o la comunidad, un DVD, un equipo de sonido potente y dos micrófonos —como ya se ha dicho— para que la gente tuviera la oportunidad de comentar sobre la película después de la muestra.



Fotos 1, 2 y 3. Preparativos para la muestra en Lauramarca (foto de Jeroen van der Zalm, agosto de 2005).



Foto 4. Público en Ccacchin (foto de Walter Aparicio, agosto de 2005).

En gran medida, este proyecto implementó la cultura como si fuese un recurso, aludiendo a lo que George Yúdice (2003) llama el «recurso de la cultura». El Centro Bartolomé de Las Casas (CBC), una ONG peruana con una fuerte presencia en las provincias del sur andino por más de treinta años, comenzó a desarrollar el Proyecto Amauta en el 2003. Esta iniciativa propone, entre otros objetivos, la instalación de un laboratorio de investigación y creación audiovisual, dirigido mayormente a la comunidad andina rural y urbana. Desde esta sección de la institución surgió la idea de realizar un cine al aire libre en las zonas donde trabaja el CBC en proyectos e investigaciones socioeconómicos. El proyecto «Películas andinas para pueblos andinos» fue financiado con el apoyo de la ONG holandesa HIVOS, que tiene un fondo para estimular iniciativas culturales en los países en desarrollo.

El proyecto, entonces, no podía proponer una actividad tipo *culture for culture's sake*, debido a que sus premisas estaban elaboradas sobre las pautas institucionales de HIVOS de retroalimentación utilitaria (objetivos, resultados cuantitativos y cualitativos, efectos esperados, etc.) y una ejecución minuciosamente planeada. El hecho de que el cine al aire libre se realizara en el marco del trabajo de desarrollo del CBC también tenía sus implicaciones, positivas y negativas. El proyecto, de una u otra manera, «representó» a la institución en los lugares donde pasamos las películas. Por una parte, esto concedió más autoridad al proyecto e hizo que fuera aceptado más

fácilmente porque nos concibieron como «conocidos». También el hecho de que planteamos discutir con los espectadores al día siguiente de la muestra fue tolerado porque la gente lo tomó como parte del trabajo social y de investigación que hace el CBC. Varias personas nos preguntaron cuál era exactamente el objetivo de nuestro cine al aire libre o qué queríamos mostrar con las películas. Siempre repetimos los dos motivos principales del proyecto: democratizar la distribución cinematográfica, llevando películas a lugares que normalmente están excluidos del circuito de la distribución, y las potencias interculturales del proyecto por el carácter antropológico-artístico de las películas de Sanjinés.

Por otra parte, los métodos de trabajo y las ideologías de las ONG no siempre son bien percibidos por todos los actores del mundo rural debido a cuestiones de relaciones entre poderes y conflictos de intereses. Puedo señalar el caso de la proyección en Tambobamba, que iba a ser la primera de dos muestras en la provincia de Cotabambas. Aunque habíamos conversado con las autoridades sobre nuestra llegada, el día mismo no encontramos a ninguna. Hablamos con el cura, quien nos autorizó a usar la pared de la iglesia en la plaza central. Al final optamos por usar la pared de la municipalidad en la misma plaza, pues ofrecía una mejor vista para los espectadores. Uno de nuestros compañeros de trabajo que viajó a Tambobamba unos días antes había colgado anuncios con fecha y hora en las paredes y había avisado a unos cuantos habitantes. Parecía que esta muestra iba a ser un éxito, pues la convocatoria fue amplia y bastante gente llegó para informarse y fijarse en la hora de la muestra.

Desgraciadamente un poco después de las cinco de la tarde, mientras colgábamos la pantalla, se fue la electricidad en todo el pueblo, «supuestamente» por un corto circuito en la central eléctrica. Dijeron las malas lenguas que habían sido las autoridades quienes dieron la orden de cortar la electricidad para impedir la muestra de una película que podía resultar disidente y conflictiva. Además, por ser una actividad de una ONG que trata de impulsar tendencias democráticas en esta zona, puede ser que el proyecto fuera visto con inquietud por las autoridades. Nunca pudimos corroborar ninguna de las dos sospechas, pero lo ocurrido nos da un indicio del contexto conflictivo en algunos de los casos.

Sin duda, el proyecto apunta a los objetivos democratizadores del CBC en el mundo rural, no solo por incluir a los pueblos y comunidades rurales en un circuito de distribución cinematográfica, sino también por hacer uso, de manera alternativa, del espacio público. Por lo general utilizamos las plazas o canchas centrales, donde pasamos las películas en las noches, alrededor de las siete, cuando ya ha oscurecido por completo. Los comentarios que recibimos después de las muestras se relacionaron, *a través* de las películas, con los problemas sociales y asuntos políticos locales. Además, algunos aprovecharon la oportunidad para criticar públicamente a ciertas

personas o situaciones, o para confirmar una posición representativa dentro del pueblo. El uso alternativo e inusual de los espacios públicos convirtió a las plazas y canchas centrales en una especie literal de «esfera pública», para hacer referencia libremente al concepto habermasiano; en este caso, un espacio físico para estimular el consumo y la discusión crítica sobre las películas, abiertos a todos.

En este contexto, el proyecto sí tenía sus implicaciones a nivel de la organización socio-cultural local. Se supone que el funcionamiento de la ciudadanía cultural (*cultural citizenship*), sobre la base de las nociones de reconocimiento y empoderamiento, ayuda —a través de experiencias y procesos comunes de aprendizaje— a formular y fortalecer identidades culturales, y, como consecuencia directa, las estructuras sociales y políticas (Yúdice, 2003, p. 23; Delanty, 2007). Me parece que la mayoría de los espectadores, a través de esta «actividad cultural» (Yúdice, 2003, p. 19), pudo, el día de la muestra, vivir y en algunos casos fortalecer la construcción de una ciudadanía cultural, por estar presente e involucrada colectivamente en el suceso del cine al aire libre y por el vínculo que estableció entre una cultura andina cercana y el propio contexto.

Este efecto podía durar hasta semanas después de una muestra. En Haqira por ejemplo, en la provincia de Cotabambas, pasamos *La nación clandestina*. Unas semanas más tarde hubo una reunión de las rondas campesinas para sancionar algunos casos de abigeato y a un corrupto que fue denunciado por un profesor. Este dudaba si los poderes judiciales locales iban a hacer justicia a su denuncia —que, dicho sea de paso, legalmente no es un caso para los ronderos— y durante la reunión se apoderó del timón planteando lo siguiente: «¿Qué vamos a hacer con este corrupto si las autoridades no quieren sancionarlo? Yo propongo un castigo como hemos visto en la película de Sanjinés». Los demás ronderos le respondieron que ellos no podían juzgar casos de corrupción, pero que sí les parecía bien aplicar ese mismo castigo, ya que era una sugerencia que les había dado el CBC a través de la película. Al final, con la intervención de un representante del CBC y de las autoridades, los casos fueron juzgados de otra manera.

LAS PELÍCULAS DE JORGE SANJINÉS

Durante su carrera, el cineasta Sanjinés estructuró poco a poco la idea del papel que debía jugar un cine nacional dentro de un país pobre y profundamente discriminatorio como Bolivia. No podía y no quería negar que él tenía una responsabilidad con las mayorías desposeídas de su patria y que su obra tenía que reflejar esta responsabilidad: «¿Qué es lo que interesa conocer al pueblo, puesto que es al pueblo a quien hay que dirigirse? Al pueblo le interesa conocer las causas y no los efectos (que siempre

son más graves o más horribles que los mostrados en el cine): cómo y por qué se produce la miseria» (Sanjinés, 1979, p. 17).

Para evitar una incongruencia entre su ideología y sus producciones cinematográficas desarrolló un «cine revolucionario junto al pueblo», o sea películas que no solo tratasen de las causas de la miseria en la que vive la mayoría de campesinos, sino cuya producción misma reflejase una verdadera integración de las personas y del contexto cultural de este grupo de población.

¿Cómo lograr formalmente esta transformación a través de una disciplina que ideológicamente ha estado tan vinculada a las culturas occidentales dominantes? Incluso técnicamente se podría considerar al cine como una expresión cultural de la modernidad occidental. La modernidad requería técnicas modernas: *flashbacks*, *cross-cutting*, movilidad de la cámara, como una respuesta cinematográfica a la complejidad de relaciones sociales, organizaciones, construcciones y personalidades individuales de los tiempos modernos (Grimshaw, 1997). Estas concreciones técnicas de fenómenos psicológicos que hacen más compleja y profunda la narrativa son organizadas en diferentes modelos de causalidad que ya son, de entrada, formas de interpretar el mundo. Esta interpretación fílmica es *sobre todo* una representación del tiempo y del espacio: una relación dialéctica entre niveles de coincidencia (linealidad) o discontinuidad (asincronicidades), proporcionada por el cineasta, que establece así una relación narrativa entre la imagen y la percepción e interpretación correspondientes del espectador.

Entonces, en el transcurso de su carrera como cineasta, Sanjinés empezó a adecuar y reemplazar los elementos básicos de la narrativa cinematográfica occidental por usos cinematográficos alternativos para representar mejor la experiencia de los fenómenos tiempo-espacio de la cultura aimara andina:

[...] al desarrollar el «plano secuencial integral» como mecanismo narrativo que se funda en la concepción cíclica del tiempo —propia del mundo andino—; al priorizar al protagonista colectivo sobre el protagonista individual, correspondiendo a la concepción andina de la armonía social; al conjugar el «suspenso» como recurso típico del cine occidental creando un «distanciamiento» reflexivo; al minimizar el uso del «primer plano» o *close-up*; al trabajar con los mismos protagonistas de hechos históricos como actores, etc. Recursos que en su conjunto constituyeron un lenguaje que viene del propósito de insertarse con fluidez, propiedad y autenticidad en el diálogo con esas mayorías (Sanjinés, 2004).

Este esfuerzo llegó a su culminación en su séptimo largometraje, *La nación clandestina*, en el que logra establecer una simbiosis visual propia entre forma y contenido. La narración cinematográfica en esta película representa el espíritu colectivista y la cosmovisión andina circular a través de grandes planos abiertos, de la introducción de

multitudes protagónicas, del manejo de la cámara en constante movimiento aproximándose y retirándose de los actores, y del uso frecuente de los planos secuenciales integrales (secuencias filmadas en continuidad, sin cortes entre planos).

¿CÓMO VER UNA PELÍCULA?

Las entrevistas que realizamos después de las muestras se concentraron en el consumo de las películas por parte de los espectadores: primero, su experiencia al ver una película en una gran pantalla al aire libre en su propio pueblo; segundo, sus reacciones ante el lenguaje cinematográfico utilizado por Sanjinés.

En general la gente estaba muy entusiasmada por el hecho de que el cine llegara a sus pueblos, en la mayoría de los casos un acontecimiento único hasta entonces. Muchos de estos pueblos se ubican en distritos remotos, lejos de la ciudad del Cusco y fuera de los circuitos turísticos. La vida de sus pobladores es sumamente rural, viven de sus chacras y de pequeñas actividades comerciales. Además, cada pueblo tiene sus circunstancias sociales y culturales específicas: las relaciones étnicas, la religión, los calendarios festivos, los variados aspectos históricos, las diferencias en la ubicación geográfica y entorno natural. Todo en conjunto determinó intensamente las experiencias e interpretaciones de las películas en cada uno de los pueblos.

Por ejemplo, allí donde la mayoría de pobladores sufre de problemas por el alcoholismo (mayormente pueblos católicos) la gente rescató las escenas que tenían que ver con borracheras. En los pueblos en donde las iglesias evangélicas han entrado con fuerza, las escenas del colectivismo y la religión fueron mencionadas con más frecuencia. También fueron comentados reiteradamente los acontecimientos locales parecidos a escenas como robos, asaltos y asesinatos. Casi siempre los entrevistados recordaron y comentaron el tema del racismo y de las relaciones étnicas entre mestizos e indígenas / campesinos.

Mostramos cinco veces la película *Ukamau* (1966) que fue muy bien recibida. Esta historia de una venganza por amor que termina en una tragedia tiene una línea argumental relativamente sencilla y convencional, con unas cuantas escenas retrospectivas, con imágenes fuertes usando el montaje paralelo y temas reconocibles para los pobladores rurales. Lo que les había impactado se refería a la vida rural, al valor moral de la venganza, a las maneras de trabajar la chacra, al racismo y a las diferencias culturales entre mestizos y campesinos. Además, la problemática del alcoholismo fue rescatada por los entrevistados mencionando el comportamiento grosero del mestizo Ramos bajo los efectos del alcohol. En cuanto al comercio injusto y al maltrato de los campesinos comentaron las escenas del engaño de Ramos como comerciante de papas y su desprecio hacia los campesinos.



Fotos 5 y 6. Muestra *Ukamau*. Colquepata (foto de Jeroen van der Zalm, agosto de 2005).

La nación clandestina (1989) fue exhibida cuatro veces y también fue recibida con entusiasmo. La línea argumental es mucho más compleja que la de *Ukamau*: Sebastián Mamani, después de un largo tiempo en la ciudad y de haber experimentado una relación conflictiva con su pueblo, vuelve a este a pagar sus culpas, bailando la danza del *danzanti* hasta morir. Sebastián representa a los bolivianos (y a la gente indígena en general) que han perdido su identidad cultural, que se avergüenzan de su origen indígena, del color de su piel, de tener apellido aimara o quechua.



Foto 7. Opiniones del público después de la muestra en Huanuquite (foto de Jeroen van der Zalm, agosto de 2005).

La narración tiene grandes lapsos en el tiempo y muchas escenas retrospectivas. La temática de la película es muy heterogénea, toca aspectos políticos, sociales y culturales, y tiene más puntos de referencia que *Ukamau*. Los entrevistados mencionaron el sindicalismo y la organización política de la comunidad de Sebastián, a los que compararon con el bajo nivel de organización política y el problema de la corrupción en sus propios pueblos. También la vida en el campo, el laboreo en las chacras, el alcoholismo y costumbres culturales específicas fueron aludidos frecuentemente. Además la película les hizo reflexionar sobre las diferencias entre la vida urbana y rural, y sobre el militarismo y los conflictos políticos internos, que en el Perú tienen su equivalente en el conflicto armado con Sendero Luminoso.

Las otras dos películas, *Para recibir el canto de los pájaros* (1995) y *Yawar Mallku* (1969), solo las pasamos una vez. Las reacciones fueron disímiles. *Yawar Mallku* es una película torva, que contextualiza la cooperación internacional y el racismo como temas conflictivos. Aunque la mitad de la cinta se desarrolla en el campo, hay pocas referencias a la vida rural. Pese a que no pudimos hablar mucho con el público después de esta muestra, parece que la película sí impactaba por su temática, pero había pocos puntos de referencia para realmente poder identificarse con la historia.

Para recibir el canto de los pájaros es una película más irónica y ligera sobre un equipo de cine que llega a un pueblo boliviano para filmar una historia sobre la conquista española en los Andes. A la gente le gustó el mensaje y pudo apreciar la comparación entre el hecho histórico de la llegada de los españoles y el comportamiento invasor del equipo de cine. Otra vez incidieron en la agricultura, el racismo y las costumbres culturales como los temas más interesantes. Además, tuvimos la suerte de que los alrededores del pueblito boliviano donde había sido filmada la película se parecieran mucho al entorno del paisaje de la comunidad de Ccacchín donde la mostramos, algo que llamó poderosamente la atención de sus pobladores.

En cada ocasión, el hecho de que la mayoría de los temas de las películas fuera cercana al hábitat de los entrevistados maximizó su identificación con las historias, mucho más que, por ejemplo, el desarrollo psicológico del protagonista o la complejidad de la narración. A través de esta identificación contextualizada, los espectadores podían darle a la cinta una interpretación y significación propias. Por ejemplo, el tema «supuestamente» secundario del comercio injusto de papas entre un mestizo y un indígena en *Ukamau* fue uno de los elementos más llamativos para casi todos los entrevistados. Ellos interpretaron la venganza y el asesinato en el marco de una lucha social, mientras que mi propia interpretación estuvo mucho más influida por los sentimientos personales del protagonista indígena. *La nación clandestina*, que para mí trata fundamentalmente sobre la desconexión cultural del protagonista, representó para la mayoría de los entrevistados sobre todo un tema sindicalista y de organización comunitaria. Por otro lado, no he podido notar mayor diferencia en la recepción de una filmación «estilo indígena» como la de *La nación clandestina*, en comparación con *Ukamau*, con la cual la gente se identificó igualmente, a pesar de haber sido filmada con recursos cinematográficos más convencionales, como el montaje paralelo y la narrativa lineal.

¿CÓMO INTERPRETAR UNA PELÍCULA?

Por lo general los entrevistados no tuvieron dificultades en entender las narraciones o en interpretar las herramientas narrativas de las películas de Sanjinés como,

por ejemplo, las escenas retrospectivas o el montaje paralelo. Sin embargo, fue muy difícil hablar sobre los aspectos técnicos visuales y narrativos puesto que no están acostumbrados o familiarizados con estos conceptos. Además me dio la impresión de que tampoco tenían mucho interés en el tema, de todas maneras mucho menos que en las similitudes encontradas en las historias con experiencias propias y cercanas o con su entorno personal. Nunca alguien empezó a hablar espontáneamente acerca de los aspectos técnicos y visuales de la película o de la narrativa cinematográfica usada por el director. Por ejemplo, en los momentos en que queríamos hablar sobre estos temas («¿Qué le ha parecido la manera en que han narrado la historia de la película?». «¿Le ha gustado cómo han filmado la película?»), los entrevistados volvieron a comentar sucesos específicos de la historia.

También tratamos de hablar sobre la tensión artística entre la realidad y la ficción. Para la mayoría, las historias de las películas eran reales en el sentido de que mostraban y contaban la verdad. Nadie hizo alusión a la noción de que la historia de una película es una creación artística, que interpreta la realidad a través de la ficción. Sin embargo, algunos entrevistados se dieron cuenta de que los protagonistas de la película eran actores y que había escenas que no podían haber ocurrido igual en la vida real; por ejemplo, la pelea al final de *Ukamau* fue percibida como irreal, sobre todo por el montaje poco convencional.

Parece que el público relacionó inequívocamente la cinematografía con la historia de la película, con la que se involucró muy directamente, porque para muchos mostraba la realidad y por eso era una verdad. También hubo algunos que nos dijeron que no se habían identificado tanto con la película, pues había mostrado otra realidad, una realidad que no les convenció porque no trató directamente de su propio entorno. Nunca la consideraron por ser ficción y, por ende, no ser verdadera.

A MODO DE TRAVESURA: LA INVESTIGACIÓN ANTROPOLÓGICA EN CÍRCULOS

En sus películas posteriores, Sanjinés se ha preocupado por usar narrativas cinematográficas alternativas, explorando diferentes sistemas de representación, vínculos interculturales y de intertextualidad; además de establecer una relación de «negociación» horizontal y de reciprocidad con su público objetivo. Acerca de la producción de su película *Yawar Mallku*, Sanjinés comenta:

Nosotros fuimos a la ciudad del pueblo Kaata, a 400 km de la ciudad de La Paz, un lugar muy difícil de llegar [...] En la ciudad de Kaata nos recibió con mucho cariño el jefe de la comunidad y con mucha indiferencia los campesinos. Después de tres días en que el jefe de producción intentó conquistar a varios campesinos para trabajar en la película, nos encontrábamos con el dilema de que nadie quería

trabajar en la película. [...] Y claro, era verdad, éramos una suerte de gringos nacionales, porque no conocíamos la cultura del pueblo indígena, y nos dábamos cuenta de que habíamos violentado sus concepciones democráticas de poder político y que no bastaba con la anuencia del jefe de la comunidad para trabajar en la película. Nosotros nos habíamos instalado en la comunidad sin pedirle permiso a la gente, sin consultar la opinión de la mayoría de la gente de esa comunidad.

Por suerte, en el último momento, cuando ya estábamos por hacer maletas, nos dimos cuenta del error y pedimos disculpas y dimos una muestra de humildad proponiendo que ellos, a través de un clarividente que se llama Yatiri, pudiera ver en las hojas de la coca si nosotros estábamos allí por el bien o por el mal, y eso les pareció muy bien, les pareció que era un reconocimiento a su cultura y a su derecho de decidir, a aceptar. Se hizo una ceremonia extraordinaria y muy interesante que duró muchas horas y finalmente el clarividente vio en las hojas de la coca y dijo: «Esta gente ha venido aquí con el corazón limpio», y eso se comunicó a todo el resto de la comunidad y todo cambió. La gente se levantó, nos abrazamos. La gente no solamente quería trabajar sino que nos traía bolsas de papas, querían contribuir a la película. Fue hermosísimo (Sanjinés, 2008).

De esta manera, Sanjinés se muestra un paso adelante de la etnografía reflexiva y de colaboración que ha empezado a establecerse como metodología de investigación antropológica predominante a partir de los años noventa del siglo pasado.

Es la cosmovisión andina misma la que alimenta la cinematografía de Sanjinés para luego, de manera receptivo-asociativa, volver a formar parte de ese mismo sistema. En la discusión posterior a una muestra de la película *Funérailles du vieil Anai* de Jean Rouch, en la universidad holandesa de Leiden en 1980, el documentalista holandés Ed van der Elsken le preguntó a Rouch por qué había usado varios mitos para comentar el tema del funeral en lugar de utilizar una voz explicatoria; según Van der Elsken las historias de estos mitos no habían dilucidado mucho las imágenes del documental. Rouch respondió que, para él, una narración lineal con un narrador omnisciente no hubiese generado muchos enfoques nuevos. En su perspectiva, las historias de los mitos ofrecían al público puntos de vista alternativos que podían diversificar las posibles interpretaciones de los espectadores, e incluso los obligaron a hacerlo (Nijland, 1998).

Lo que quiero resaltar de esta anécdota es la diferencia entre una recepción asociativo-sensorial (el uso de los mitos) y una recepción explicativo-racional (narrador omnisciente). Rouch quería evocar una recepción más espontánea de su documental a través del uso de los mitos. Elizabeth Edwards (1997, p. 59) habla de la calidad inherente de la fotografía para poder activar semejantes respuestas subjetivas a través de la imagen: «La indexicalidad de la imagen fotográfica simula y activa

la subjetividad (sentimientos, experiencia, conocimiento)» (Edwards, 1997, p. 59) [Traducción de la editora].

No hay razón para asumir que las imágenes cinematográficas no tengan el mismo efecto, más bien creo que la sucesión visual y las mayores posibilidades narrativas de la cinematografía intensifican la recepción subjetiva. Hemos concluido de la experiencia del cine al aire libre que la calidad «referencial» de la imagen puede ser un fuerte mecanismo para establecer una conexión entre esta y el espectador, y provocar sensaciones de reconocimiento e identificación. No obstante, la gran «deficiencia» de la imagen en representar la realidad es su supuesta bidimensionalidad: por verídica que sea, física o digital, siempre le faltará alguna experiencia sensorial: tacto, olfato, gusto. No digo nada nuevo si constato que la mimesis de la imagen es una mimesis empobrecida. Es únicamente por un privilegio cultural que se ha impuesto sobre otras percepciones sensoriales en nuestras sociedades modernas euroamericanas, donde consideramos que puede «representar» a la realidad.

En este contexto me permito aplicar de manera libre y espontánea lo que Michael Taussig comentó con respecto al proceso de mimesis: «: «lograr el dominio sobre algo por medio de su semejanza» (Taussig, 1993, p. 21) [Traducción de la editora]. Me parece que podría abrir caminos para la investigación antropológica de los sistemas y culturas visuales. No pretendo ofrecer acá un resumen histórico ni epistemológico del concepto de la mimesis, visto que a lo largo del tiempo ha sido aplicado por una multitud de disciplinas (filosofía, psicología, teoría de la literatura, estudios postmodernos) y su mismo contenido puede estar relacionado a la imitación, a la representación, a la percepción y a la *performance* (Maran, 2003). Ya hemos constatado que la imagen nunca puede ser una copia fiel de la realidad por su bidimensionalidad, dejando al margen además las implicaciones de su producción y su uso cultural. Taussig hace referencia a los trabajos de Yrjo Hirn cuando dice: «Lo que compensa la falta de similitud, lo que la hace una copia ‘creible’, ciertamente una copia mágicamente poderosa [...] son precisamente las conexiones materiales — aquellas que se realizan adhiriendo pelos, uñas, trozos de ropa, etc. a la semejanza» (Taussig, 1993, p. 57) [Traducción de la editora]. Según esta argumentación, la calidad de *fetish* es la que hace que un objeto realmente pueda «representar», o mejor dicho, pueda volverse una copia «encarnada» de la realidad. El proceso de la mimesis está, entonces, fuertemente vinculado a las evocaciones, transformaciones y experiencias físicas y sensoriales, acercándose así más a la noción de *performativity* que a las facultades mentales o a la visualidad.

Taussig promueve a lo largo de su libro una revaloración de la *mimetic faculty* en nuestra sociedad moderna para entender y apropiarnos de la esencia del otro: «la habilidad de imitar [...] es la capacidad de transformarse en otro» (Taussig, 1993, p. 19).

[Traducción de la editora]. Estos *mimetic modes of perception* nos ayudan a interpretar sistemas y culturas visuales, e incluso todo el conjunto de las acciones humanas: los sentidos, los gestos, la música, las expresiones visuales. Como ya señaló Merleau-Ponty (1962), las metodologías científicas y analíticas de las ciencias sociales, cuyo objetivo es adquirir conocimiento acerca de nuestro mundo, siempre serán derivaciones de una experiencia física y mental en la cual el eje central es nuestra exposición física al mundo.

Una metodología de investigación que nos permita realmente experimentar y comprender los fenómenos antropológicos requiere entonces, en las palabras de Paul Ricoeur, de una ontología de la comprensión: «el *comprender* no ya como un modo de conocimiento, sino como un modo de ser» (Ricoeur, 2003, p. 11). Este enfoque filosófico en el *yo soy*, el *estar en el mundo*, nos dirige hacia una mentalidad, postura y reflexión física y sensorial, mimética y antirrepresentación. Investigar la experiencia de un cine al aire libre en el mundo andino rural significaría realmente experimentar y participar en todo el proceso de la producción y realización de un cine al aire libre; investigar la *capoeira* implicaría, entonces, practicar activamente este arte marcial con todas sus facetas musicales, corporales y orales.

Para la investigación antropológica de los sistemas y culturas visuales esto significaría, por tanto, una serie de implicaciones tanto respecto a la metodología aplicada como a las maneras de procesar y presentar los resultados. Tendríamos que dejar de usar los medios audiovisuales únicamente como recurso metodológico y utilitario o como una ilustración de textos escritos. Además, no deberíamos sentirnos limitados de emplear nuestras experiencias multisensoriales ni menos los últimos avances tecnológicos que nos brinda el *hypermedia* como medio de información interactiva, multilínea y multimedia, brindándonos una simbiosis metodológica y teórica a la vez. Implicaría, asimismo, que el sujeto establezca una relación de investigación horizontal con el objeto estudiado, facilitando así los puntos de encuentro. Me imagino como lo que Finn Iunker (1994, p. 3) describe en su libro *La maquina de respuestas: un texto para el teatro*:

«Escúchalo. La verdad se mueve en círculos. O al menos alrededor de figuras. ¿Y dónde estás tú en la figura geométrica circular? Yo no sé. No estás en el centro. Yo no estoy en el centro» [Traducción de la editora]

Ambas materias niegan una posición céntrica, el sujeto y el objeto se involucran en una dinámica dialéctica y epistemológica perpetua, donde ni el uno ni el otro dominan discursivamente. En esta identificación, tanto física como mental, resulta ser la experiencia misma la que nos lleva a la comprensión cualitativa.

BIBLIOGRAFÍA

- Delanty, Gerard (2007). *Citizenship as a learning process*. Eurozine online. <http://www.eurozine.com/articles/2007-06-30-delanty-en.html>
- Edwards, Elizabeth (1997). Beyond the Boundary: a Consideration of the Expressive in Photography and Anthropology. En Marcus Banks y Howard Morphy (eds.), *Rethinking Visual Anthropology*. Londres: Yale University Press.
- Grimshaw, Anna (1997). The Eye in the Door: Anthropology, Film and the Exploration of interior Space. En Marcus Banks y Howard Morphy (eds.), *Rethinking Visual Anthropology*. Londres: Yale University Press.
- Iunker, Finn (1994). *The Answering Machine: a text for a theatre*. Amsterdam.
- Maran, Timo (2003). Mimesis as a phenomenon of semiotic communication. *Sign Systems Studies* 31 (1). Tartu: Tartu University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (1962). *Phenomenology of Perception*. Nueva York: Humanities Press.
- Nijland, Dirk (1998). *Saskia Kersenboom, Word, sound, image; The life of the Tamil text*. Oideion: Performing arts online, <http://www.ias.nl/oideion/journal/issue02/reviews/nijland.html>
- Ricoeur, Paul (2003). *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sanjinés, Jorge (2004). *¿Qué es y qué ha sido el cine del grupo Ukamau?* VoltaireNet: Red de Prensa No Alineados <http://www.voltairenet.org/article122850.html>
- Sanjinés, Jorge (2008). *Master Class: Encuentro con Jorge Sanjinés* http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=144:artmastersanjines&catid=44:catmaster&Itemid=59
- Sanjinés, Jorge & Grupo Ukamau (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI.
- Taussig, Michael (1993). *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. Nueva York: Routledge.
- Yúdice, George (2003). *The Experiency of Culture*. Durham: Duke University Press.