

XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009.

Voces silenciadas. Oyendo al subalterno en Yawar Mallku .

Maria Cecilia Juan y Cynthia Mariel Pellegrino.

Cita:

Maria Cecilia Juan y Cynthia Mariel Pellegrino (2009). *Voces silenciadas. Oyendo al subalterno en Yawar Mallku. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-062/408>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Voces silenciadas.

Oyendo al subalterno en *Yawar Mallku*

Maria Cecilia Juan

maceciliajuan@gmail.com

Cynthia Mariel Pellegrino

cynthiapellegrino@gmail.com

Introducción

La perspectiva eurocéntrica del conocimiento, fue convirtiéndose a lo largo del tiempo en hegemónica en América latina, cooptando, invisibilizando, o hasta exterminando a otras culturas que no fueran aptas para el desarrollo del capitalismo. Este pensamiento se instaló en las formas de pensar, subalternizando al “otro”, ocultando diferencias a través de la naturalización de las desigualdades de los grupos humanos por medio de su codificación con la idea de raza, la distorsión temporal de todas las diferencias y el modo que todo lo no-hispano- y posteriormente no- europeo- se percibía como atrasado. (Quijano, 2003).

Las diferentes jerarquías globales fueron impuestas en todos los órdenes: jerarquía racial/étnica, sexual, de género, lingüística, de conocimiento, de sistemas de organización político-militar, etc. Este sistema simbólico que es productor del sujeto: lo produce al tiempo que lo prohíbe. Por tanto para pensar la posibilidad de emancipación colonial es necesario tener en cuenta las relaciones de poder que generan identificaciones “ininteligibles” o incomprensibles. En ese sentido la unidad múltiple de la subjetividad implica pensar la constitución de identidades en su devenir. De este modo desencializando toda noción fija y estable de la identidad, pueden reconfigurarse las posibilidades que ya existen, pero que han sido designadas como *ininteligibles* (Butler, 2002).

El siguiente análisis nos dan pie para cuestionar las concepciones que tenemos de las costumbres, las formas de pensar y conocer, entre otras cosas, abriéndonos un abanico de posibilidades para repensar las identidades y categorías mediante las cuales nos conformamos, remitiéndonos a como la matriz de inteligibilidad constituye sujetos/sujetados que se sujetan a sí mismos en la reiteración y que no son más que coherencias contingentes. El concepto de *performatividad*¹ que esgrime Judith Butler para dar cuenta de la constitución de la identidad, es pertinente para comprender como los procesos reglamentados de repetición- presentes en las artes, en el lenguaje, la vida cotidiana, etc- ocultan e impone reglas que generan efectos sustancializadores. En esta misma ritualización de las prácticas se encuentra la posibilidad de cambio, en la agencia, dice Butler al conjugar la noción *performatividad* con la idea de *iterabilidad*² de Derrida.

Llegado este punto nos preguntamos: ¿Cómo romper estos efectos sustancializadores y generar el cambio? ¿Como recuperar las voces de los subalternos? ¿Es esto posible? Según Gayatri Spivak dentro de las fuentes tradicionales de la historiografía es imposible encontrar la voz del subalterno. Sin embargo, en estas páginas nos proponemos rastrearla recurriendo a una fuente no tradicional: el cine. Enmarcándonos en esta línea de pensamiento es posible pensar al arte, más específicamente al cine como lugar enunciativo, desde donde es posible recuperar la voz del excluido.

¹“La *performatividad* no es un acto único, sino una repetición y un ritual que logra su efecto mediante su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente” (Butler, 2001: 15),

² Para Derrida es la “*iterabilidad*” del signo -la repetibilidad que altera- la que separa la intención significativa de sí misma y hace que la significación difiera.

Todo espectador es un cobarde o un traidor:

La experiencia del Nuevo Cine Latinoamericano

La experiencia del Nuevo Cine Latinoamericano³ ocurrió en los años '60 y '70 del siglo pasado. Esos tiempos de efervescencia colectiva, a nivel mundial, no pueden obviarse a la hora de reflexionar sobre una arte que desprecia la pasividad y que lleva como banderas la acción, el compromiso y la militancia.

La Revolución Cubana fue un terremoto en la región y en el mundo entero. 1959 comenzó con una nueva certeza: una revolución no solo era posible, era una realidad.

Los procesos de descolonización del Tercer Mundo, los movimientos feministas en Europa, el reclamo por la ampliación de la ciudadanía política en Estados Unidos, son hitos en una década dinámica, participativa, efervescente. Fue en este contexto que cineastas latinoamericanos tuvieron la pretensión de realizar un cine que sirva como instrumento lucha.

Frecuentemente el cine se presenta como un modelo de comunicación unidireccional, un emisor-autor que organiza un sistema de signos (mensaje) y un público-receptor que realiza su inteligibilidad, conformando un proceso de producción y recepción condicionado socio-culturalmente (Barthes, 2001). Sin embargo, el cine Revolucionario es definido por sus participantes como “Aquel cine al servicio de los intereses del pueblo, que se constituye en instrumento de denuncia y clarificación, que evoluciona integrando la participación del pueblo y que se propone llegar a él” (Sanjines, 1979, p 38). Su carácter revolucionario no sólo está presente en su contenido, si no en sus modos de producción, circulación e interacción con el público; quien no es ya un mero espectador, un receptor pasivo, sino que es considerado un “adulto” poseedor de una conciencia crítica.

Al hablar de Nuevo Cine Latinoamericano, debemos entenderlo como un cine ligado a la revolución política. (Gómez Tarín, 1997). Esto es importante de resaltar porque no se trata de una revolución estética, sino de la puesta en marcha de un cine de intervención, “la historia de la clase no contada como siempre, por los otros, desde el exterior, sino el derecho del que lucha de contar la propia experiencia no por un absurdo juego de espejos en que el obrero contempla la propia imagen conocida, sino como momento (lugar que es necesario) de una acción política” (Baldelli, 1971:174).

³ Los realizadores como Fernando Solanas, Octavio Genuino, Tomas Gutiérrez Alea, Miguel Litin, Fernando Birri, Jorge Sanjinés, entre otros.

Dentro de esta corriente ubicamos al cineasta boliviano Jorge Sanjinés⁴ y al grupo Ukamau.

Grupo Ukamau

Pensar en el cine como herramienta de resistencia y revolución contra la sociedad imperialista puede resultar a primera vista contradictorio. ¿Es pertinente utilizar los films como medios de acción, cuando es sabido que es una herramienta icono de la cultura occidental? Si la cultura de occidente se apropió constantemente de símbolos ajenos a su cultura y tergiversó sus significados para transformarlos en herramientas de conquista, ¿Por qué no es posible hacer lo mismo en términos inversos?

El grupo Ukamau se planteo esta disyuntiva, y pensó la forma más acorde de trabajar con el Cine como herramienta de lucha. En 1969 estrenan YAWAR MALLKU (Sangre de Cóndor). La multipremiada película denuncia la esterilización inconsulta de mujeres en una tribu boliviana por parte de los Cuerpos de Paz norteamericanos.

En esta obra se trabajo con una dinámica de filmación diferente al cine comercial europeo y americano. Se intento realizar un trabajo que captara el ritmo de las comunidades, sus tiempos y sus lenguajes. Se trabajo con el plano general en contraposición a los primeros planos. Se utilizaron tomas secuenciales integradas. De esta manera se trata de evitar centralizar las escenas en un personaje (héroe) a través del cual el espectador se identifica y lograr en cambio una identificación comunitaria. Si bien la película posee algunos personajes destacados, ellos tienen la función de guiar y dirigir la historia.

Este grupo intento aportar una visión alternativa, descolonizadora de los imaginarios hollywoodenses, construyendo una mirada *del sur para el sur*. El propio Sanjinés (2002) la define como “una narrativa propia que tenia que ver con nuestra mentalidad, que conjugaran los ritmos internos de la espiritualidad nacional... que surgieran de la propia experiencia histórica, de las maneras de ser, hablar, vivir o morir...”

⁴ Sanjinés se graduó como director de cine en la Escuela Fílmica de la Universidad de Chile en 1959, regresa a Bolivia y junto a Oscar Soria organizan el grupo que es conocido más tarde como UKAMAU (nombre tomado del primer largometraje del grupo, en 1966). En los films de Sanjinés vemos la influencia de la tradición documental; se trataba de un cine de observación, de combate y de testimonio de reivindicación de la cultura indígena.

La experiencia del video indígena

En la actualidad, se repiensa al Nuevo Cine Latinoamericano desde una nueva experiencia: la del Video Indigenista. Esta modalidad de cine se caracteriza por su trabajo comunitario, en donde diversas instancias están en juego. Las poblaciones no solo participan en la confección del guión o deciden sobre el resultado final antes de su distribución, sino que son los encargados de todo el proceso de preproducción, producción y post producción. En su forma de narración se respetan las categorías de pensamiento y modalidades espacio- temporales propias de la subjetividad indígena; funcionando como herramienta de liberación político- epistémico de las comunidades. Según Mignolo (2006:28), esta experiencia permite romper con la alfabetización colonial, “las poblaciones indígenas fueron controladas, desde la colonia a la nación, por la alfabetización y la organización del estado en torno a ella. El momento inicial del pensamiento descolonizador consiste, precisamente, en el desprendimiento: en pensar en y desde la exterioridad de la frontera, en el espacio de la diferencia colonial, irreducible a la episteme moderna”.

Freya Schiwy (2006) analiza al video Indígena, comparándolo con las producciones del grupo Ukamau. Según la autora los films del grupo comparten algunas características comunes con el cine indigenista pero considera que no se corresponde con estrategias de representación quechuas y no logra alcanzar el punto de vista indígena por lo que “no llego a convertirse en una herramienta para la comunicación indígena y (ni) para adoptar políticas de concientización...” (Schiwy, 2006:37)”

Aunque la autora pretende diferenciar el cine indigenista de la mirada romántica que según ella brinda el nuevo cine latinoamericano, consideramos que presentarlo como una herramienta epistémico alternativa al capitalismo es una mirada no menos romántica. A nuestro parecer el eje debe ponerse en los objetivos que cada experiencia tiene y la coyuntura en que ocurren., con contextos sociales y políticos disímiles.

La iniciativa del grupo Ukamau es destacable justamente por poseer elementos de cariz revolucionario e indigenista. El objetivo no es solamente confrontar la hegemonía hollywoodense a nivel estético y productivo, sino servir de elemento de reflexión y acción. Realizar un cine con las comunidades a través del cual no solo las poblaciones se sientan identificadas y representadas, sino que alcance un nivel disruptivo tanto en la cultura occidental como en la cultura indígena. Un trabajo de mixtura con occidente. Un trabajo en comunidad con las comunidades.

Sangre de Cóndor representa una herramienta de reflexión y análisis. Interpela e invita a la acción. Por esto vemos en él la esencia de ese cine revolucionario, si bien la comunidad no participo en el proceso de preproducción⁵ –guión, las locaciones, etc.- su objetivo final se mantiene intacto. La película Yawar Mallku abrió camino para que diversas Comisiones del Congreso y la Universidad indaguen sobre la labor de los Cuerpos de Paz, y comprobaran efectivamente que la denuncia de la película era cierta *se sembraba muerte en los cuerpos de las mujeres*. Finalmente los Cuerpos de Paz norteamericanos son rechazados por las comunidades y expulsados en forma definitiva de Bolivia en 1971

“Madre coca, dinos la verdad”⁶

“Cuando el blanco quiera hacer lo mismo (akullikar) y se atreva a utilizar como vosotros esas hojas de coca, le sucederá todo lo contrario. Su jugo que para vosotros será fuerza y vida, para vuestros amos será vicio repugnante y degenerador; mientras que para vosotros será un alimento casi espiritual, a ellos les causará idiotez y locura”

Leyenda de la coca

Los rituales y la comunión con la Madre Tierra tienen para las comunidades un significado incomprendible desde la visión occidental. Resulta irracional, pensado desde esta matriz euro céntrica de conocimiento, que la verdad se pueda obtener a través de rituales como el *Jaiwaco*⁷.

Pero ¿que es la verdad? Las sociedades occidentales ligan la noción de “verdadero” a todo lo “científicamente comprobado”, “racional” y por tanto tildan de incoherentes e irracionales aquellas formas de pensar que no se amolden a estos parámetros.

En Sangre de Cóndor la hoja de coca cobra un protagonismo especial, aparece como fuente de sabiduría. No pareciera tener rasgos en común con las características que Occidente le asigna. La hoja de coca reúne a su alrededor en la celebración, representa la conexión con la Pacha, con la Madre Tierra, con la sabiduría.

⁵ En las siguientes películas del grupo *Ukamau*, se invitará a la comunidad a jugar un rol mas activo, desde el inicio.

⁶ Frase enunciada en la película *Yawar Mallku* al momento de la ceremonia del *Jaiwaco*

⁷ Ceremonia de ofrenda y vaticinios.

En el film se observa al Chaman de la tribu leyendo las hojas para conocer el futuro de Paulina y sus hijos. Y es a través de las lecturas que develan el misterio: *“están sembrando muerte en el vientre de nuestras mujeres”*.

Veinte años después de estrenada la película, a fines de los 80, esta región queda inmersa en una “guerra contra las drogas”, declarada por el Estado boliviano con el apoyo de la DEA (Estados Unidos), las políticas se centraron en una erradicación de la oferta y la criminalización discursiva de este cultivo.

En un principio la coca fue utilizada como energética para maximizar la productividad de las comunidades sobre todo en la región de Potosí en el siglo XVI. Sin embargo, debido a su papel en rituales nativos, la hoja de coca era considerada una invención del demonio, por lo tanto una hoja diabólica. Esta creencia se mantuvo hasta que los jesuitas resaltaron sus atributos medicinales y de sustituto nutricional: quienes la mascaban rendían el doble en el trabajo, y podían prescindir por varias horas de la ingestión de alimentos

A mediados de la década del ochenta el movimiento cocalero de la región de Chapare fue alterando el mapa político y social de Bolivia. En menos de 20 años la población de la región creció más de tres veces su tamaño, producto de la inmigración de otras zonas del país que trataban de subsistir a la crisis económica.

El movimiento cocalero va a surgir entonces como respuesta y resistencia a la intromisión del Estado en su actividad productiva y poco a poco irá logrando expresar los intereses sindicales económicos corporativos de los cultivadores de coca y articularlos parcialmente con una voluntad que interpela al modelo económico e institucional vigente en el país desde 1985. *“Uno de los éxitos de las organizaciones cocaleras consistió en enfatizar la dimensión identitaria y ritual de la hoja de coca para las culturas andinas...”* (Stefanoni, 2002: 21) De esta manera se resignifica la hoja de coca y a través de ella se logran articular diferentes intereses para conformar un discurso étnico muy fuerte. En la película estos sentidos transcendentales se manifiestan claramente, cada aparición de la Hoja de Coca en escena y la recreación de ritos y costumbres, se pueden interpretar como un alegato a favor de las identidades de las comunidades indígenas.

El film intenta quebrar el mito capitalista creado en torno a la Coca, y su inmediata asociación con la cocaína, discurso que fue instalándose poco a poco en nuestras mentes a través de la reiteración constante de este tipo de asociaciones.

Reflexiones finales

“Es necesario hacer un mundo nuevo. Un mundo donde quepan muchos mundos, donde quepan todos los mundos”

Subcomandante Marcos

A lo largo de la historia el cine ha servido como una herramienta más para imponer la cultura dominante. La reiteración de normas e ideas va incorporándose en nuestra identidad, definiéndonos. Pero el film “Sangre de Cóndor” y las experiencias del Cine Latinoamericano y el Video Indigenista, nos demuestran que es posible pensar en otro tipo de cine, que promueva una cultura diferente a la hegemónica. Nos demuestra que existe un otro y que ese otro simplemente es diferente, ni mejor ni peor, distinto, coherente es su coyuntura. Consideramos al cine de intervención como una herramienta más con la que cuentan las culturas subalternas para representarse y presentarse con el resto de la sociedad.

Ha quedado demostrado que el efecto estático de las identidades, es solamente una ficción y que por lo tanto aquellos efectos sustancializadores provocados por la *performatividad* pueden ser revertidos. La matriz de inteligibilidad a través de la que nos manejamos se enmarca dentro de un sistema de significación coherente perteneciente a un régimen de poder discursivo, hegemónico y excluyente. Que rechaza, margina, excluye y hasta patologiza todo aquello que le resulta *ininteligible*.

Como sociedad nos queda mucho por modificar, es hora de abrir nuestras mentes para aprehender lo que el otro tiene para darnos. Actualmente la coyuntura mundial y latinoamericana no es la misma que la del surgimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, sin embargo aún hay esperanzas y ganas de seguir produciendo y denunciado. Jorge Sanjinés es un claro ejemplo de ello y si bien hoy en día este tipo de cine no está en su apogeo, todavía hay un largo camino por recorrer en la lucha por la descolonización.

Bibliografía

- Quijano, Aníbal (2003) “Colonialidad, eurocentrismo y América Latina” en Lader (comp.) *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, CLACSO.
- Butler, Judith (2002) *Cuerpos que importan*, Buenos Aires, Paidós.
- Butler, Judith (2001) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Buenos Aires, Paidós.
- Bidaseca, Borghini, Guerrero, Millan (2009) “En nombre de la humanidad, narrativas de la subalternización. Tilcara, después de la Declaración de Patrimonio de la Humanidad, en Gras C. y Hernandez V., *Cartografías rurales*, Buenos Aires, Ed. Prometeo.
- Gómez Tarín, Francisco Javier (1997) “Cine y Revolución en Latinoamérica. Las décadas 60 y 70. “El enemigo principal” como paradigma”. Ponencia presentada en las IV Jornadas de Lenguas y Culturas Amerindias. Valencia, Universitat de València. En <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-cine-y-revolucion.pdf>
- Baldelli, Pio (1971) “El “cine político” y el mito de las superestructuras”, en Della Volpe y Otros *Problemas del nuevo cine* . Madrid, Alianza.
- Sanjines, Jorge y Grupo Ukamau (1980) *Teoría y practica de un cine junto al pueblo*, Mexico, Siglo XXI.
- Sanjines, Jorge (2002) *Neorrealismo y nuevo cine latinoamericano: La herencia, las coincidencias y las diferencias*. Ponencia presentada en el seminario La influencia del Neorrealismo Italiano en el cine latinoamericano. Rio de Janeiro, *Revista Cinemais*. En <http://encontrarte.aporrea.org/media/20/Neorrealismo.pdf>
- Mignolo, Walter, Schiwy, Freya y Maldonado-Torres, Nelson (2006) *(Des) Colonialidad del Ser y del Saber (Videos Indígenas y los limites coloniales de la izquierda) en Bolivia*. Buenos Aires, Signo.
- Stefanoni, Pablo (2002) “El nacionalismo indígena como identidad política: La emergencia del MAS-IPSP (1995-2003)”. CLACSO www.clacso.org

- De Sousa Santos, Boaventura (2006) *Renovar la Teoría Crítica y Reinventar la emancipación Social*. Buenos Aires, CLACSO-Fac de Ciencias Sociales.
- Schiwy, Freya (s/f) “La otra mirada. Video indígena y descolonización” en *Revista Miradas*. En http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=284&Itemid=48
- Spivak, Gayatri (1985) “¿Puede el subalterno hablar?” (traducción de José Amícola) en *Revista Orbis Tertius*, Año 6, N° 6.