



AsAECA 2012

## III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual

### *Revivir la experiencia, narrar la masacre, impugnar la Historia: sobre el uso del testimonio en “El coraje del pueblo” (Grupo Ukamau-Jorge Sanjinés, 1971)*

Aimaretti, María Gabriela

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) - Universidad de Buenos Aires (UBA) - Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) - Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (Grupo CIyNE)

[maimaretti@speedy.com.ar](mailto:maimaretti@speedy.com.ar)

Aclaración: La presente ponencia fue ampliada y publicada en la Revista Afuera N° 12 Año VII Junio 2012. ISSN 1850-6267.

Resumen:

En la encrucijada de escrituras de la Historia y relatos de memoria, esta ponencia intenta aproximarse a los modos en que el cine haciendo uso del testimonio, interpreta estéticamente procesos sociales configurando, dinámica y agónicamente, cierta forma de memoria histórica o contribuyendo a una ‘otra’ organización posible, alternativa frente a aquella que reproduce el sentido común y hegemónico.

Retomando los planteos de Rebeca Canclini (2008), diremos que la palabra re-liga la acción con su *sentido*, la *completa* porque la vuelve comprensible y comunicable. De ahí que entendamos al testimonio como una forma de memoria en acto, una expresión de historia vocalizada y compartida. A partir de una *experiencia* vivida-narrada, queremos detenernos en la relación entre memoria social, testimonio y denuncia estético-política, enfocando nuestra atención en el film de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau *El coraje del pueblo* (1971). Exploraremos la apelación, uso y remodelación del testimonio oral de sectores populares mineros observando sus modos de aparición y funcionalidad crítica en la reescritura de la historia, e intentaremos reflexionar en torno a su potencial contribución al debate colectivo sobre impunidad a la que esta producción cultural, y su proceso creativo, pueda tender.

Intuimos que tanto la elección del tema (masacre minera de Siglo XX), el tipo procedimientos discursivos (testimonios) y la búsqueda de una correspondencia formal-visual en el plano estético (uso sistemático de planos secuencia colectivos), expresan el intento de hacer que el texto filmico porte y gestione, al menos fragmentariamente, parte de la experiencia traumática vivida. Así, es posible la aparición-audición de voces acalladas, las cuales en el acto de recordar y comunicar su testimonio (presencia performativa en cuadro) reactualizan su agencia política sobre la historia y la construcción del presente en dos dimensiones: como intervención social y respuesta a un daño colectivo (justicia), y como elaboración (recuerdo) de la pérdida.

Palabras clave: cine - testimonio - anamnesis colectiva - experiencia

***Revivir la experiencia, narrar la masacre, impugnar la Historia: sobre el uso del testimonio en “El coraje del pueblo” (Grupo Ukamau-Jorge Sanjinés, 1971)***

En la encrucijada de escrituras de la Historia y relatos de memoria, este trabajo intenta aproximarse a los modos en que el cine haciendo uso del testimonio, interpreta estéticamente procesos sociales contribuyendo, dinámica y agónicamente, a una ‘otra’ organización posible, alternativa de la memoria social frente a aquella que reproduce el sentido común y hegemónico.

A partir de una *experiencia* vivida-narrada, queremos detenernos en la relación entre memoria social, testimonio y denuncia estético-política, enfocando nuestra atención en el film de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau *El coraje del pueblo* (1971) para reflexionar en torno a su potencial contribución al debate colectivo sobre impunidad a través de la aparición-audición de voces acalladas, las cuales en el acto de recordar y comunicar su testimonio reactualizarían su agencia política sobre la historia y la construcción del presente como intervención social y respuesta a un daño colectivo (justicia).

## *El sentido político de la cultura*

“Si existe una obligación, individual y social, de recordar los traumas de la historia, entonces debe haber imágenes. No hay memoria sin imágenes, no hay conocimiento sin posibilidad de ver, aún si las imágenes no pueden proporcionar un conocimiento total”

Andreas Huyssen, *Medios y memoria*

Acercarse a los trabajos de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau implica no desligar la potencia estético-creativa del sentido político, público y de articulación social que caracteriza su producción simbólica y de pensamiento. Si lo político o la dimensión política de una acción o práctica cultural estaría dada a partir de la producción de “sentido social en un determinado campo de poder (relación de fuerzas), en torno de las estructuras de poder y su situación en dicho campo, con el objeto de incidir en ellas (...)” (Dubatti, 2005: 145), la propuesta cinematográfica del Grupo Ukamau podría entenderse como una modalidad productivo-receptiva de intencionalidad estético-política de doble movimiento: *denuncia-anuncio*. *Denuncia* contra la trivialidad y la desmemoria, la importación e impostación de modelos de experiencia comercial y global, la deshumanización económica, la discriminación, la violencia, la corrupción y el terror institucional; y *anuncio* de otros órdenes de funcionamiento y experiencia social posibles. Esta propuesta discute el orden hegemónico subrayando la agencia de sectores sociales subalternizados, y a partir de relatos que re-narran el pasado, presente y futuro pueden ser imaginados desde otros órdenes de experiencia posibles configurando espacios de sociabilidad alternativos. Justamente, en la negación del estado de cosas ‘dadas’, la historización de las luchas populares y sus conflictos, el desnude de problemas y dificultades socialmente compartidas, se despliega la dimensión histórica (y utópica), espacialmente determinada de este cine político. En esa posibilidad de modificación-ampliación de la mirada sobre el mundo, es pertinente la distinción que hace Federico Irazábal entre la producción de *un saber lo nuevo* y un *saber de nuevo*:

El *saber lo nuevo* está relacionado con lo que explícitamente entendemos como novedad, noticia, aporte informativo, y se corresponde con (...) la denuncia, en el aporte de novedades acerca de determinado acontecimiento (...) es el aportar algo que por el momento estaba vedado (...) en una zona reconstructiva de los

mecanismos de lo social [el *saber de nuevo*] significa descubrir en el objeto-sujeto-acto analizado algo que antes no se veía (Federico Irazábal, 2004: 61-62).

El film que nos ocupa gestiona un discurso que fundamentalmente busca *saber de nuevo* en contextos de producción complejos, políticamente inestables y de fuerte conflictividad social, donde es necesaria la reformulación e interpretación del pasado reciente como contralectura de la historia y sus agentes sociales, muchas veces invisibilizados por el discurso hegemónico y los medios de comunicación.

### *De la memoria y el testimonio*

“Cuando los acontecimientos vividos por el individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional o trágica, tal derecho se convierte en un deber: el de acordarse, el de testimoniar”

Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*

En nuestro trabajo es central la relación entre testimonio<sup>1</sup> y memoria: la última se manifiesta como acto a través de la primera, que es instrumento de actualización del pasado e integración del presente, y práctica portadora del díptico interactivo recuerdo-olvido. El testimonio es un relato de lo acontecido que permite o que da a pensar sobre el pasado: es una plataforma para observar, juzgar, discernir;<sup>2</sup> representa e interpreta cierto proceso social y realidad histórica casi a la manera de un “*espectro*” (Nofal, 2002: 257). La memoria es el sentido construido del y sobre el pasado y sus diversos enlaces con el presente y el futuro, proceso activo, interactivo y dialógico entre una dimensión subjetiva y otra social (Jelin, 2001) que se desarrolla desde el presente y con el presente: sus agentes, herramientas y su lenguaje, son los medios de configurar y moldear(se) el pasado. Hay una toma de posición y *posesión* del pasado, una responsabilidad en la *tarea de la memoria* (análisis simultáneo del pasado y el presente), que puede conllevar al refuerzo del relato dominante o a su transformación.

---

<sup>1</sup> A partir de las décadas del '60 y '70 será frecuente el uso del testimonio como medio de expresión de los sectores subalternos e instrumento de formación de una memoria popular acallada, una versión alternativa al relato oficial: “(...) en todas las formas del género testimonial –biografía, autobiografía, entrevistas, crónicas, investigación periodística, novela-testimonio—se asumía una obligación de reconstrucción del pasado y una elección estética articuladas con la necesidad de denunciar algo que no podía ser olvidado” (Grasselli, 2008: 114).

<sup>2</sup> En *Texto, testimonio y narración* (1983) Paul Ricoeur subraya la relación que el testimonio tiene con una institución particular como es la justicia, un proceso de sentencia, la resolución de una discrepancia entre partes, una disputa por el sentido y una decisión de volver a iluminar el pasado y hacer justicia.

Por su parte Yosef Yerushalmi (2006) distingue entre *mnemne* (memoria) y *anamnesis* (remisnicencia). Mientras que para el autor la primera permanece de forma continua como canon, Ley, enseñanza compartida y consensuada, la segunda señala *lo olvidado que regresa*, que se recupera (aunque transformado) poniendo en primer plano lo que ha sido dejado de lado (que a su vez, es probable pase a formar parte de la tradición). Así como un grupo decide repetir lo que ya sabe u olvidar, puede también reunirse y producir una *anamnesis colectiva*, pública, compartida. De esta forma la producción filmica puede entenderse como un proceso estético de anamnesis grupal detonado por la presencia estructurante de *cierta voz*: la del testigo, el sobre-viviente, que para *aparecer*, oír-se y ser oído, necesita de otros y otras. Y es que, como algunos autores han advertido, la condición del testigo en cuanto tal sólo existe cuando está *en situación de* compartir esa experiencia: cuando hay un marco específico de sollicitación, un ámbito, y un grupo de receptores actuales y virtuales-potenciales (Pollak y Heinich, 1986; Wieviorka, 1998; Feld, 2009). ¿No hay en esa *palabra-de-vida* pronunciada y vuelta trabajo de memoria y multiplicador anamnesis colectiva, una clave de circulación y experiencia de vida política alternativa? Veamos esto en detalle.

#### *El valor de la palabra como parte de la condición humana y la producción estética*

En *La condición humana* (2009) Ana Arendt conceptualiza la “*vita activa*” como el complejo de actividades que distingue nuestra existencia: labor (procesos biológicos), trabajo (mundanidad) y *acción* (pluralidad, habitabilidad en el mundo con otros). En su planteo la acción es indisociable de la palabra y el hacer con otros, es la condición de posibilidad de la vida política: la palabra y el acto son la llave de inserción en el mundo humano a partir de la asunción de la propia originalidad, sólo así es posible la *aparición identitaria* del sujeto en el mundo. En ello radica la garantía de realidad y existencia humana, política, porque: “El poder sólo es realidad donde palabra y acto no se han separado, donde las palabras no están vacías y los hechos no son brutales, donde las palabras no se emplean para velar intenciones sino para descubrir realidades y los actos no se usan para violar o destruir sino para establecer relaciones y crear nuevas realidades” (Arendt, 2009: 223).

Rebeca Canclini (2008) retoma los postulados arendtianos, a los que también adherimos, y subraya que la palabra re-liga la acción con su *sentido*, la *completa* porque la vuelve comprensible y comunicable: la vuelve pública, la confirma *palabra política*:

“Los recuerdos ya no solamente se usan como documentos sino que se los relaciona con la mediación simbólica (...) no estaríamos frente al pasado suponiéndolo superado y acabado sino que nos relacionaríamos con él en tanto ruina [para] su integración a una narración que nos habla del presente” (Canclini, 2008: 25). Se trata de una tarea política *situada* donde:

“(...) es esencial al espacio público en el que las distintas narraciones individuales pueden sopesarse y obtener el reconocimiento, no se trata en este caso de la legitimidad del recuerdo del individuo, sino de la legitimidad que el grupo le asigna a la narración al reconocerla como verdadera e integrarla al *corpus* de lo transmisible a futuras generaciones” (Canclini 2008: 35)

Así, en la intersección del eje individual y el social,<sup>3</sup> la presencia del testimonio en *El coraje del pueblo* puede ser pensada no sólo como una forma del trabajo de la memoria, sino como gesto que refunda la humanidad del sujeto al hacerlo *aparecer* ante los otros y con los otros en la arena política, habilitando anamnesis colectivas a través del debate y la re-narración de la historia. Conjugando dos dimensiones, la *sígnica* y la *experiencial vital*, en tanto artefacto semiótico el film hace posible la mediación simbólica de la vida del campo social. Javier Sanjinés (1992) llama a este funcionamiento de lo simbólico como la “organización pública de la experiencia” (146), en tanto estructuración de intereses, interacciones, y signos de la vida social compartida, que crea referentes y referencias de cohesión social que impactan sobre la emoción y la imaginación del espacio público (159). De este modo, interpretamos que el film hace posible liberar una dinámica mixta (*sígnica* y *experiencial*) que va de la *aparición humana* a través de la voz-testimonio a la *anamnesis grupal*, y de la *mediación simbólica de la vida*, a la *organización pública de la experiencia*, produciendo referencias alternativas.

Ahora bien ¿cuáles son los caracteres específicos dentro del film, que hacen posible esta dinámica? Retomando conceptualizaciones del campo de estudios de la literatura de no-ficción (Amar Sánchez, 1992), el teatro documental latinoamericano (Bravo-Elizondo, 1979;<sup>4</sup> Freire, 2007) y el cine documental latinoamericano de testimonio (Aprea, 2010),

---

<sup>3</sup> A partir del trabajo de Maurice Halbwachs es posible pensar la memoria subjetiva a partir de marcos comunes, esquemas generales de registro, reconstrucción e interpretación de los recuerdos dados por la comunidad de comunicación a la que se pertenece, entre los que ha resaltado: la lengua, el espacio y el tiempo. Complementariamente la perspectiva ricœuriana acercará la idea de que la memoria subjetiva también configura y nutre la colectiva, siendo también cierto punto de vista sobre la misma.

<sup>4</sup> Bravo- Elizondo ha sido el primer analista dedicado al teatro documental (T.D), y sostiene que el mismo continúa la tradición del teatro político de Piscator y del teatro épico de Brecht, y se sistematiza con Weiss: “(...) El T.D persigue dos objetivos: entregar los resultados de la investigación histórica hecha por

señalemos un conjunto de caracteres comunes que observamos en el film que nos ocupa y que nos permitirían pensarlo a partir de una poética que tentativamente llamaremos de *impulso testimonial de denuncia política*. Se trataría de una modalidad heterogénea, liminal, que oscila y acerca textualidades como la ficción, el periodismo y la historia, provocando su mutua injerencia y transformación. Procedimientos tales como el uso de reportajes, informes, fotografías, trabajo de campo, recopilación de testimonios, configuran una discursividad cuyo *sentido* es el de completar un saber conflictivo, desautomatizando la mirada y la lectura “dada”. En lo relativo al testimonio se desarrolla un *trabajo estético* particular (una *escritura* que lo incluye en un discurso simbólico mayor) que impediría una lectura como ‘mero documento’, o que le quite (es)peso(r) documental, haciéndolo vascular entre un campo de referencia interno (textual) y otro externo (histórico), orientando un tipo de lectura o comprensión en el *entre* de ambos campos.<sup>5</sup> Propuesta poética fronteriza y metadiscursiva, de impulso informativo y polémico, crea un espacio que resemantiza unidades contextuales que son la referencia para la creación de universos verosímiles, erigidos como relecturas y contralecturas del discurso hegemónico establecido. Los sujetos (y hechos) provenientes de lo real pasan a ser narradores/personajes, individualizando y focalizando sobre figuras que en general, permanecen en la sombra de las narraciones oficiales de los procesos sociales<sup>6</sup>. La subjetividad del testimonio está validada por ser la expresión de un grupo social más amplio, donde lo personal vuelve próxima una experiencia colectiva: de ahí que los ‘personajes’ no sean figuras excepcionales (¿una *subjetividad colectiva?*, Aprea 2010).

---

el autor y crear una reevaluación del hecho histórico en el auditorio” (Bravo-Elizondo, 1979: 204).

<sup>5</sup> John Beverley (1993) advierte que la literatura testimonial se sostiene en una “aporía estratégica”: “es y no es una forma ‘auténtica’ de cultura subalterna; es y no es ‘narrativa oral’, es y no es ‘documental’, es y no es literatura. (...) Afirma y a la vez reconstruye la categoría del ‘sujeto’” (10). En el mismo sentido Ana María Amar Sánchez explica sobre la novela de no-ficción que:

(...) Lo específico del género está en el modo en que el relato de no-ficción resuelve la tensión entre lo “ficcional” y lo “real”. El encuentro de ambos términos no da como resultado una mezcla (aunque sea posible rastrear el origen testimonial o literario de muchos elementos), sino que surge una construcción nueva cuya particularidad está en la constitución de un espacio intersticial donde se fusionan y destruyen al mismo tiempo los límites entre distintos géneros (Amar Sánchez 1992: 19).

<sup>6</sup> Es habitual encontrar, además, un deslizamiento entre el narrador (o quien ordena los testimonios) que hace posible la narrativización y el autor-investigador responsable.

## *El Coraje del pueblo: un tejido de memoria*

Filmada en 1971<sup>7</sup> durante el gobierno del general Juan José Torres, y montado en Italia en Agosto de ese año sólo dos días antes del golpe de Estado del General Hugo Bánzer, con la subsiguiente avanzada represiva sobre la población (secuestros clandestinos, asesinatos, censura, exilios, etc.), esta película iba a ser parte de una serie que la italiana RAI (Radio Audizioni Italia, actualmente conocida como Radiotelevisione Italiana) iba a coproducir en varios países de América Latina dentro de un proyecto llamado “América Latina vista por sus cineastas” (fue la única en ser producida).<sup>8</sup>

Basada en investigaciones periodísticas, libros, entrevistas y un cuento de Oscar Soria (“Sangre de San Juan”) busca poner en serie diacrónica la continuidad y vigencia de las luchas populares en Bolivia frente a las sistemáticas masacres y humillaciones sufridas. Por tanto, en el universo dramático propuesto la referencialidad es asociativa e intertextual: hay una orientación explícita hacia el encuentro con los saberes previos de los receptores promoviendo una recepción activa y productiva, un *saber de nuevo reposicionado reflexivamente* a partir de una compleja interacción de elementos referenciales (dispuestos en general en el plano discursivo verbal) y sugerencias metafóricas (trabajadas en relación al tratamiento visual-plástico de la imagen).<sup>9</sup>

El film funciona en continuidad con la celebrada *Sangre de cóndor* (Grupo Ukamau-Jorge Sanjinés, 1968),<sup>10</sup> profundizando algunas líneas allí planteadas, ya en lo temático como en lo formal, pero superándola en un sentido crítico y en cuanto a su modo de producción. Se trata no ya de la ficcionalización de un hecho real, sino de la expresión

<sup>7</sup> El Grupo Ukamau venía seriamente erosionado a nivel interno y con escasos recursos debido a la ‘fallida’ experiencia del inacabado film *Los caminos de la muerte* (Grupo Ukamau-Jorge Sanjinés, 1970), que se vio envuelto durante una buena parte del rodaje de episodios confusos, que Sanjinés supone parte de un sabotaje. El material filmado, fue llevado a Alemania para ser revelado, y allí se arruinó por completo. El film daba cuenta de la instrumentación política de las fricciones entre comunidades minero-campesinas del norte de Potosí.

<sup>8</sup> Los derechos de la película fueron cedidos para su exhibición en Europa, y se retuvieron para su exhibición en América Latina. Sus productores fueron Walter Achúgar y Carlos “Cacho” Pallero. Las películas proyectadas de Mario Sábado, Raúl Ruiz, Joaquim Pedro de Andrade y Octavio Getino no pudieron ser realizadas o sólo se estrenaron al margen de la serie y años después, como *El familiar* (1972) de Octavio Getino.

<sup>9</sup> El film no fué estrenado localmente hasta 1979 y su exhibición masiva fue en 1982. Luego del montaje en Italia, Jorge Sanjinés no pudo regresar a Bolivia y debió exiliarse. En 1973 el film fue exhibido en Santiago de Chile, la UNAM Mexicana y Buenos Aires. En 1979 la Cinemateca Boliviana organizó un ciclo de cine con la filmografía completa de Jorge Sanjinés, y aunque hubo un intento de incendio en la sala y el cine fue clausurado dos veces, el evento continuó. Sin embargo la cúpula militar presionó para que semanas después la película fuera censurada y el ciclo levantado (uno de los acusados de la masacre, General Ramón Azero, estaba a cargo).

<sup>10</sup> De hecho las últimas imágenes que clausuran aquel film, con el primer plano del protagonista que opta por la lucha armada avanzando y un plano general de fusiles en alto sobre el que aparece el nombre del grupo, son las elegidas para dar inicio a la película que nos ocupa.



visual de un conjunto de relatos orales que el colectivo recogió a lo largo de varios meses de investigación y contacto diario con la comunidad minera de Siglo XX. Aquí se abandona la figura del héroe protagónico individual, y los sujetos escogidos expresan, a la manera de un portavoz, a un colectivo mayor que los engloba y da sentido. Cada narrador no pierde conciencia de sí, no se diluye en la impersonalidad de una “multitud”, sino que representa una situación social grupal, su función es metonímica con la comunidad, sin asumir caracteres excepcionales o jerárquicos. Los actores naturales intervinieron en la elaboración del guión en un trabajo conjunto bajo la organización de Sanjinés y Oscar Soria. Por ello el ‘nosotros’, tanto el protagónico dramático como el que configura la instancia de enunciación (Grupo Ukamau+comunidad Siglo XX), se orienta a un “nosotros todos” inclusivo<sup>11</sup> en el espacio de la recepción, buscando una identificación con los sucesos narrados y convocando a un decidido apoyo a las luchas mineras. El *ñoqanchis* que suma al espectador como un actor más, utiliza la cámara en mano, largos planos sin corte, paneos circulares y gran angulares como medios para integrarse a los grupos (sean mineros, o amas de casa) como un testigo partícipe de la acción, sin desgajar al hombre de su entorno, su contexto y comunidad. Sin embargo es necesario notar también la existencia de un narrador *over* extradiegético que funciona abriendo y cerrando el film indicando responsabilidades políticas de la masacre, denunciando atropellos y manifestando la intencionalidad de la película bajo una declaración de principios y acciones estético-políticas en la voz del realizador Jorge Sanjinés. Este pronunciamiento se sitúa en un limen complejo que si bien expresa un decidido compromiso e identificación con las luchas populares (con el concomitante peligro físico), también subraya la existencia de *una* instancia de enunciación, con un equipo de trabajo que jamás desaparece de la factura de la película.<sup>12</sup> De hecho es complejo el vínculo establecido entre artistas y sectores populares: la intervención del intelectual no sólo incluye dar espacio para la voz del otro sino asimismo, haber seleccionado cierto informante, fundir su relato con el de otro/s, renarrarlo, ordenarlo: operaciones discursivas que implican cierta mirada sobre la historia y preconceptos sobre la

---

<sup>11</sup> En quechua la expresión es *ñoqanchis* (pronombre personal primera persona del plural).

<sup>12</sup> Nuria Girona Fibla destaca por ejemplo, cómo los paratextos (prólogos, epílogos y declaraciones) que enmarcan la voz testimonial y buscan restaurar su referencialidad, a la vez aclaran su construcción textual, recuerdan que la voz recuperada del silencio ha sido posible de oír gracias a un ojo-escucha no-subalterno, dado que se incluye en un discurso mayor letrado artístico: “A menudo, las presentaciones de las obras testimoniales convierten en puesta en escena el largo monólogo que preludian (...) Nunca conoceremos la otra mitad de este intercambio (...) pero la aclaración delimita lo previo a la escritura, el escenario oral (...)” (Fibla, 2000: 107).

comunidad testimoniante. Pero inversamente, la entrega de información y los modos de hacerlo por parte de los testigos no es ingenua. Los discursos resultantes son heterogéneos, cargados de tensiones y contradicciones internas, palabras y silencios: “Mientras que el informante legitima su discurso por la propia experiencia, el intelectual lo legitima poniendo su capital cultural en función de la construcción del relato” (Grasselli 2008:118).

Si bien es insoslayable la búsqueda de concientización y solidaridad sobre los hechos que la película intenta llevar adelante como denuncia política y forma de respuesta al trauma de la violencia, la presencia nuclear del testimonio señala también una paradoja “(...) entre la urgencia de *hacer escuchar* y la responsabilidad de respetar la dignidad del otro, lo que frecuentemente requiere límites al deseo de revelar. (...) construye un lenguaje negociado (...)” (Patrick Dove, 2005: 145).<sup>13</sup> Tener presente la existencia de este *lenguaje negociado*, nos ayuda desidealizar el vínculo intelectual-testimoniante para observar cómo la representación de la experiencia vivida se desarrolla a partir de lógicas, convenciones y lenguajes seleccionados a partir de complejas operaciones de lectura, interpretación y apropiación de quien ‘trascibe’ lo vivido.<sup>14</sup>

Hemos señalado que el objetivo del film es el de mostrar, visibilizar, un relato que viene siendo transmitido como memoria viva entre los mineros: el de sus luchas históricas, y la continuidad de su fuerza de organización y camino de conciencia política. Por eso la película puede interpretarse como escritura visual que supo oír primero para mostrar después, o como muchos han dicho escribió con imágenes lo que el pueblo ya había leído en su memoria.<sup>15</sup> Ese poner en serie visual las formas de lucha y las masacres, la vida y el asesinato de las comunidades mineras, adopta como estrategia discursiva (y ética) al testimonio oral de sobrevivientes a la masacre de San Juan, retomando la *forma* como veníase guardando y transmitiendo esta historia no oficial (*relatos personales*) y

---

<sup>13</sup> Pero además “(...) la ‘intimidación pública’ (...) como rasgo del testimonio, consiste entonces en exponer la peripecia individual que por su valor paradigmático y su representatividad social constituye el eje del relato, al tiempo que se promueve el cuestionamiento de la estructura de poder a la que tal peripecia remite” (Moraña 1995: 487).

<sup>14</sup> Ver el trabajo de Mabel Moraña “El boom del subalterno” en Revista Crítica Cultural N° 15, donde la autora desarrolla la problemática de los estudios y productos culturales en derredor de grupos sociales subalternizados: ya desde la academia como desde el consumo cultural del mercado.

<sup>15</sup> Esto va en línea con la idea de Javier Sanjinés (2003) en torno a la “transculturación desde abajo”: retomando las conceptualizaciones de Ángel Rama, el autor señala el rol del intelectual como aquel que es un facilitador de la comunidad subalterna que, descentrado, desplazado de su propia voz, es mediador de sectores acallados. A su vez Sanjinés marca las limitaciones de un cine de estas características en la actualidad: los sectores subalternos hoy ya se han apropiado de los medios de comunicación audiovisual, y la urgencia original del testimonio, es decir la denuncia frente a un estado de excepción, de urgencia extrema por violencia institucional y reclamo de solidaridad inmediata, es vehiculizada por otros dispositivos y formatos.

en sintonía con una cultura cuya idiosincrasia se expresa fundamentalmente en formas orales, gestuales y musicales (no hay que olvidar el peso dentro de las comunidades mineras que fue progresivamente teniendo la radio —aglutinador sémico central en la película). Apropiarse de los testimonios es, recuperar la fuerza y la vitalidad de la cultura oral comprometiéndose e identificándose con la palabra del otro e intentando abrir espacios de escucha y discusión pública.

Que no exista invención *ex-nihilo* sino que el material del guión provenga de la experiencia histórica de las comunidades bajo formas propias de su tradición etnocultural, hace orgánico y coherente un relato que va trasvasando secuencia a secuencia, un testimonio tras otro en una historia de memoria(s), un *tejido* de la memoria. Dada la frecuente homologación, dentro de las culturas campesinas y mineras, entre ‘el contador de historias’ y el tejedor, resaltemos especialmente la figura inicial del paralítico: un adulto hilando en una silla de ruedas, que no “dice” a cámara palabra alguna, pero que sin embargo interpretamos como el gran narrador simbólico de la película. En su tejido, cada hilo-de-voz teje la memoria del pueblo, la memoria de su coraje a través de las historias, las voces que ha escuchado y visto y ahora transmite a los espectadores, en un mismo tapiz. A través de esta figura inicial, que aglutina, condensa el sentido de la película, el pueblo se yergue como autor, narrador, testigo y actor de su Historia, que impugna el relato oficial, para denunciar, recordar(se) y reconocer(se).<sup>16</sup>

La presencia del testimonio se alinea con otra estrategia muy interesante y liminal: la recreación de situaciones históricas vividas y/o conocidas por la comunidad, para representar visualmente la historia. Dice el cartel inicial que abre el film: “Los hechos de esta película son verídicos, su reconstrucción se apoya en testimonios y documentos. Los protagonistas principales son los verdaderos testigos que interpretan sus propias historias (...)”. Jorge Sanjinés dijo en Mayo de 1974 al diario “Ecran” en París: “(...) Trabajamos al lado del pueblo en algo que tenía una gran importancia para el propio pueblo y la conciencia de que esto iba a servir hacia exigir una autenticidad a cada momento”. *Contar la experiencia* resultó entonces un acto representativo. En *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1978), Sanjinés añade:

---

<sup>16</sup> En relación a los cuentos de René Poppe, y en sintonía con lo que venimos planteando dice Javier Sanjinés (1992): “El escritor parece decirnos que para escribir fábulas hay que entrar antes en la fábula viva de lo social, en los ritmos que impone la memoria del mundo escindido y bifronte de la cultura bilingüe; hay que recoger, en suma, todo ese tejido de signos no precisamente alfabéticos, sino sensoriales y visuales que forman el texto imaginario de la subcultura minera” (124).

“Se recordaron los diálogos de las situaciones reconstruidas, se discutieron allí mismo, en los lugares del hecho histórico, con los auténticos protagonistas. Muchas veces los miembros del equipo asistieron pasmados a procesos de representación indetenibles. La cámara tenía, por lo tanto, que jugar un papel de protagonista a su vez, debía situarse en los puntos de vista de los participantes y participar como un testigo más (...) el clima psíquico estaba ya desencadenado y se daba y se daría una sola vez (...) Eran imágenes inventadas (o más bien, recordadas) por el pueblo” (23-24).

El film se estructura en cuatro partes: un prólogo, que consiste en la recreación dramática de la masacre de Catavi en 1942 y la reseña, a través de un collage fotográfico, de masacres mineras y populares posteriores; un segmento de narraciones testimoniales; la recreación audiovisual de la masacre de San Juan y un epílogo-convocatoria a la lucha popular. A su vez el segundo segmento se subdivide en bloques uno por cada personaje presentado, cuya estructura consiste en: la presentación en *off* de cada sujeto, cuyo paralelo en banda imagen responde a la mostración de su universo cotidiano a la manera de una breve caracterización-contextualización documental (donde el universo del trabajo es muy significativo, marcando la agencia política de los sujetos), y luego la recreación dramática de los días previos a la masacre de San Juan (también se da la reposición de momentos que el narrador-testigo no ha vivido personalmente, pero que otros a su vez *le han contado*). Señalemos algunos elementos de cada segmento:

- Introducción: en este segmento, donde se recrea la masacre de Catavi en 1942, la presentación y descripción visual del “pueblo” plantea las líneas de fuerza que atravesarán todo el film. Los planos generales y paneos envolventes con cámara en mano intentan convertir al ojo de la cámara (y su extensión en el espectador) en un testigo participante, crear en él una sintonía empática con la acción y sus agentes, y además componer visualmente al protagonista colectivo a partir de una acción que se repetirá cíclicamente: la marcha. Opuesto a la idea de la multitud informe o masa, se trata de una caravana comunitaria que porta una dirección, un sentido, y ejecuta una *acción* rítmica, organizada, que se *completa con la palabra*, el testimonio, que aparece en el siguiente segmento. Pero precisamente, si el testimonio, la palabra-voz emerge, es porque el relato histórico dominante, ha silenciado e invisibilizado la masacre recreada. Ese

discurso hegemónico se configura a partir del olvido, el borramiento de cualquier signo visible de la matanza y la deslegitimación de la voz de los sobrevivientes. Frente a ello, el narrador extradiegético presenta datos y cifras sobre la masacre, y denuncia con nombre, apellido, cargo y fotografía a los responsables políticos de lo sucedido en Catavi. Lo recreado ejemplifica y condensa experiencias posteriores, que se disponen en serie en un collage de fotografías con idénticos datos: fecha, lugar, cantidad de heridos y muertos, y responsables.

- Segmento testimonial: Abre, sin corte alguno desde un plano general al plano entero de Saturnino Condori tejiendo, cuya imagen desde el presente da inicio al entramado de relatos testimoniales. El último momento de su testimonio-rostro en silencio queda sellado por su mirada a cámara, gesto de interpelación directa inaugural que se replicará en cada testimoniante.

Este segmento permite contextualizar e historizar el ‘escenario’ de la última masacre (con cifras y datos situacionales sobre el pueblo de Siglo XX), para desde allí presentar a los protagonistas-testigo con imágenes documentales de su cotidianeidad (Domitila Chungara, líder de la Liga de Amas de Casa de Siglo XX; Federico Vallejo, minero; Coca Díaz, viuda de García; soldado oriundo de Siglo XX; Eusebio, militante universitario). La voz *over* señala: “Hemos elegido a estos hombres y mujeres por su valor humano y su coraje. No fueron héroes ni jugaron papeles claves en los hechos, pero creemos que sus experiencias permitirán conocer mejor al pueblo que representan y sobre el cual se disparó despiadadamente. Esta es la crónica de sus días previos a la masacre”. Algunos elementos morfo-temáticos recursivos entre los relatos testimoniales y recreación de vivencias son:

1. En banda imagen se muestra al testigo en el presente de la enunciación en su ámbito característico a través de un ojo copartícipe documental. Desde ese presente de la imagen, y el relato en *over* de la experiencia de vida del testigo, la presentación cierra con la mirada a cámara que desde allí nos ‘introduce’ en los días previos a la masacre para recrear la acción.
2. En cada testimonio se produce un *careo de voces* entre un representante del poder y otro del bloque popular, que cuestiona el relato y la mirada oficial.

3. Como denuncia material, se *ocupan física y simbólicamente* espacios ligados al poder político, económico y legal (vedados a los sectores populares y sus aliados), cuyos representantes intentan disuadir a los manifestantes, y ‘volverlos a *su* lugar’ (“Las mujeres a la casa, los varones a la mina y los niños a la escuela”; “Esto es una empresa, lo único que sabemos nosotros es el trabajo interno que se hace aquí”; “Usted no puede pasar a Siglo XX”; “No me importa que usted sea de Siglo XX, dispara igual”).
4. Frente a la indiferencia, se subraya la importancia de *hacerse oír* a través de palabras, gestos y ruidos. De ahí también el cuidado sobre la configuración de paisajes sonoros: naturaleza, cantos populares, protesta con latas, ruido de maquinas de escribir y excavadoras, etc.
5. El pasaje desde espacios singulares, íntimos, cerrados, a abiertos y socializantes, se corresponde con la acción de un portavoz, que representa una causa colectiva, y la relación que tenga con el saber y la agencia política (saber-hacer-comunicar). Si el testigo no vio los hechos, los repone a partir del relato de otros que ha recibido (reposición de escenas faltantes).
6. Introducción de la cámara y el espectador en espacios de deliberación y discusión comunal y sindical, ‘de la mano’ de un participante: distancia ‘natural’ entre los actores y la cámara.
7. Colectivos antagónicos: pueblo-empresa, pueblo-militares. A veces esta oposición resulta maniquea y no se observan contradicciones internas en cada grupo. Sin embargo, la pluralidad de testimonios permite notar cierta heterogeneidad en el bloque subalterno.

- **Recreación masacre de la Noche de San Juan**

Ella se divide en 3 momentos: la asamblea minera el 22 de Junio; la fiesta popular diurna y nocturna el 23 de Junio; y la madrugada y mañana del 24. Hay dos series paralelas que luego convergen en un enfrentamiento: la que sigue a la comunidad, y la que observa los movimientos clandestinos de las tropas militares. La intimidad cotidiana, los cantos infantiles, populares y folklóricos, contrasta con el silencio y oscuridad de los vagones de tren cargados de soldados. Una acción muy significativa de esta secuencia es el gesto de encendido de alarma que realiza el dirigente García. La *voz de alarma*, comienza a escucharse en toda la zona, y su sonido, presente en buena parte de la secuencia, será una metáfora poderosa de la voz-grito minera, la Voz de voces que

es la Memoria popular, los llantos por los muertos en la masacre, y el canal de expresión acallado por el poder es decir la radio “La Voz del Minero”.

El día evidencia las dificultades para ponerle sonido y sentido a los hechos acaecidos para configurar una memoria del pueblo (muerte, relocalización, escape). Esta idea da paso al último segmento del film, que contrasta el presagio.

- Epílogo

Sin precisiones numéricas sobre la masacre a causa de la impunidad y la corrupción estatal y militar, el epílogo comienza dentro un ámbito de inmovilidad, el cementerio, para terminar exaltando la persistencia e insistencia de la vida del pueblo marchando. La voz *over* de Sanjinés retoma la narración extradiegética para decir: “Se ha cuidado de hacer perder los vestigios (...) creyendo que se podía borrar de la memoria del pueblo un genocidio de esta magnitud. Pero el recuerdo de esta terrible Noche de San Juan está presente en la memoria de los testigos y los sobrevivientes (...)”. Mientras se alienta a sumarse a la lucha antiimperialista en un cartel final se lee: “El pueblo luchará hasta la victoria”, mientras la cámara se reúne nuevamente con la caravana minera.

### *Revivir la experiencia, narrar la masacre y celebrar la Historia*

En estas páginas hemos abordado el film *El coraje del pueblo* a partir de tres verbos: revivir, narrar e impugnar: creemos que ellos traslucen la intencionalidad poética y política del Grupo Ukamau en este complejo trabajo audiovisual. La recreación de situaciones vividas y el relato testimonial, son los medios que permitieron configurar un relato *otro* sobre lo sucedido en Siglo XX refutando la versión oficial, pero proponiendo un relato alternativo. De esto se trata, precisamente, la propuesta estético-política de doble movimiento que vemos en la praxis del grupo: *denuncia-anuncio*, que discute el orden hegemónico dominante y propone nuevas referencias sobre la historia. La carga política del ejercicio que nombramos como *saber de nuevo* a partir del testimonio, radicaría en su posibilidad para desencajar de los marcos establecidos ciertos relatos y referencias comunes compartidas, a fin de construir nuevos sentidos sobre el pasado y sus diversos enlaces con el presente y el futuro. Este trabajo de memoria, empuja a una responsable toma de posición y *posesión* del pasado y su(s) relatos(s): si se realiza a partir de una voz acallada, de un rostro invisibilizado, que ahora retorna y se yergue como *parte* del campo social, del campo público, político, humano, entonces resulta

posible producir una *anamnesis colectiva* que vuelva mas complejo (y humanamente político) el relato de la memoria compartida. Esa palabra que re-liga la acción con su *sentido*, que la *completa* porque la vuelve comprensible y comunicable confirmándola como *palabra política*, realimenta el *espacio público* y su horizonte simbólico, fecunda el campo de producción estética.

Así, en la intersección del eje individual y el social, la presencia del testimonio en *El coraje del pueblo* puede ser pensada no sólo como una forma del trabajo de la memoria, sino como gesto que refunda la humanidad del sujeto al hacerlo *aparecer* ante los otros y con los otros en la arena política, habilitando anamnesis colectivas a través del debate y la re-narración de la historia. Conjugando dos dimensiones, la signica y la experiencial vital, en tanto artefacto semiótico el film hace posible la mediación simbólica de la vida del campo social, la “organización pública de la experiencia” (Sanjinés1989: 146), y crea referentes y referencias de cohesión social que impactan sobre la emoción y la imaginación del espacio público (159). El film hace posible liberar una dinámica mixta (signica y experiencial) que va de la *aparición humana* a través de la voz-testimonio a la *anamnesis grupal*, y de la *mediación simbólica de la vida*, a la *organización pública de la experiencia*, produciendo referencias alternativas. Y sobre todo, abriendo la posibilidad de que junto al revivir el horror, y contar (una vez más) la violencia, también nos detengamos a contemplar y celebrar la dignidad y la persistente lucha por una vida más justa que los pueblos de América Latina siguen cultivando, cantando y celebrando.

#### Bibliografía:

- Amar Sánchez, Ana María, 1992, *El relato de los hechos*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- Bravo-Elizondo, Pedro, 1979, “La realidad latinoamericana y el teatro documental”, *Revista Texto Crítico* N° 14, Año V, Julio-Septiembre. Centro de Investigación Lingüístico-Literarios. México, Universidad Veracruzana.
- Canclini, Rebeca, 2008, “Ficción y verdad en las narraciones. Función política de la memoria” en Ana María Zubieta (comp.) *La memoria, literatura, arte y política*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.
- Dagrón, Gumucio, *Historia del cine boliviano*. La Paz, Los amigos del libro. 1982.
- Dove, Patrick, 2005, “Narrativas de justicia y duelo: testimonio y literatura del terrorismo de estado en el Conosur” en Elizabeth Jelin y Ana Longoni (comps.) *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Buenos Aires, Siglo XXI.



- Dubatti, Jorge, 2005, "Poéticas teatrales y producción de sentido político" en Jorge Dubatti (comp.) *Escritos sobre el Teatro I. Teatro y cultura viviente. Poéticas, política e historicidad*. Buenos Aires, Editorial Nueva Generación, CIHTT, Escuela de espectadores.
- Feld, Claudia y Jessica Suites Mor (comps), 2009, *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires, Paidós.
- Fibla, Nuria Girona, 2000, "Ver, oír y escribir. La ficción de transparencia en el relato testimonial" en Sonia Mattalia y Joan Alcázar (coord.) *América Latina: literatura e historia. Entre dos finales de siglo*. Valencia, Ediciones del CEPS.
- Freire, Silka, 2007, *Teatro Documental Latinoamericano: el referente histórico y su (re)escritura dramática*. La Plata, Ediciones Al Margen.
- Giuffré, Mercedes, 2004, *En busca de una identidad (la novela histórica en Argentina)*. Buenos Aires, Ediciones del Signo.
- Grasselli, Fabiana, 2008, "Reconstrucción de la memoria colectiva de los sectores subalternos: el género testimonial como propuesta estético-política en *La patria fusilada* de Francisco Urondo" en *Revista Claroscuro*. Diciembre, Año 5 N° 7. Centro de estudios sobre diversidad cultural. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario.
- Irazábal, Federico, 2004, "El teatro que busca un nuevo espejo" en *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Buenos Aires, Biblos.
- Jelin, Elizabeth, 2011, "Historia, memoria social y testimonio o la legitimidad de la palabra" en *Revista Iberoamericana. Ensayos sobre letras, historia y sociedad*. Vol. I, Nueva época N° 1. Madrid.
- Longoni, Ana, 2005, "Traiciones. La figura del traidor (y la traidora) en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión" en Elizabeth Jelin y Ana Longoni (comps.) *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Mesa, Carlos, 1985, *La aventura del cine boliviano*. La Paz, Gisbert.
- Mestman, Mariano, 2010, "Mineros y campesino andinos entre la cultura andina y la insurrección" en *Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau. Reflexiones y testimonios. Tierra en trance, Cuadernos de Cine Latinoamericano*. Grupo Rev(b)elando imágenes (comp.). Buenos Aires, Editorial Tierra del Sur. 2010.
- Mignolo, Walter, 2002. "El potencial epistemológico de la historia oral: algunas contribuciones de Silvia Rivera Cusicanqui" en Daniel Mato (coord.) *Estudios y otras prácticas intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas, CLACSO y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela.
- Moraña, Mabel, 1995, "Documentalismo y ficción: testimonio narrativo testimonial hispanoamericano en el siglo XX" en Ana Pizarro (organizadora) *América Latina, palabra, literatura y cultura*. Vol. III. San Pablo, Memorial y UNICAMP.
- Nofal, Rosana, 2002, "La escritura testimonial" en *América Latina. Los imaginarios revolucionarios del Sur 1970-1990*. Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Ricoeur, Paul, 1983, *Texto, testimonio y narración*. Chile, Andrés Bello.
- Sanjinés, Javier, 1992, *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*. La Paz, ILDIS y Fundación BHN.
- , 2003, "Transculturación y subalternidad en el cine boliviano" en Alejandro Brunzual (comp.) *Objeto Visual: Cine, política y Memoria* Año XII Diciembre N° 10. Venezuela. 2003. Pp. 10-29.

Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau, 1980, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México, Siglo XXI.

Todorov, Tzvetan, 2007, *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós Asterisco.

Yerushalmi, Yosef, 2006, “Reflexiones sobre el olvido” en *Usos del olvido. Comunicaciones al coloquio de Royaumont*. Buenos Aires, Nueva Visión. Pp. 13-26.