

“Territorialidad, desarraigo y regreso: itinerarios en “La Nación clandestina”. (Jorge Sanjinés, 1989) y “La odisea” (César Brie, 2008)”.

Maria Gabriela Aimaretti.

Cita:

Maria Gabriela Aimaretti (2011). *“Territorialidad, desarraigo y regreso: itinerarios en “La Nación clandestina”. (Jorge Sanjinés, 1989) y “La odisea” (César Brie, 2008)”*. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-034/478>

**Territorialidad, desarraigo y regreso: itinerarios en
“La Nación clandestina” (Jorge Sanjinés, 1989) y “La odisea” (César Brie,
2009)**

Paisajes geotextuales que constelan el saber

Palabras clave: Bolivia- Cultura- Territorio- Paisaje- Discurso estético

Introducción

Atraídos por la riqueza de planteos y preguntas ofrecidas por la geografía social y el pensamiento provocador de un intelectual como Rodolfo Kusch, el presente trabajo se propone analizar la representación del territorio como paisaje visual en dos producciones estéticas realizadas en Bolivia. Sabiendo que no hay territorio sin cultura, ni cultura sin territorio, y teniendo en cuenta la importancia de esta relación en las cosmovisiones originarias andinas, queremos problematizar la experiencia del territorio observando el itinerario conflictivo que va del desarraigo, al regreso a la tierra de origen. A partir de la película de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau “La Nación Clandestina” (1989) y la obra teatral de César Brie y Teatro de los Andes “La Odisea” (2009), intentaremos comprender cómo desde el campo cultural en la Bolivia actual, se interpretan los mapas socio-simbólicos y de qué modo las formas estéticas y culturales dialogan con las prácticas sociales y sus representaciones sobre el espacio urbano y rural.

I. Posicionamiento(s): ‘tanteando’ el ‘estar acá’

En un trabajo reciente Jorge Torres Roggero (2005) retoma a Rodolfo Kusch y señala: “Nuestra primera tarea, postula Kusch, es animarnos a pensar lo propio. Todo intento de pensar en Latinoamérica nos divide en nuestros adentros y nuestro afuera social: reproduce lo que no somos, mientras lo real, como la semilla, se subsume en las profundidades del *mero estar*. Quedan escindidos el ser que vive y el ser que piensa” (64-65). La convocatoria que lee Torres Roggero en el planteo kuschiano nos resulta productiva y cercana, y por eso interpelados por ella la hacemos propia (semilla) para esta monografía, puesto que entraña en sí misma una propuesta espacial que explicita el suelo desde el cual intentamos producir conocimiento: no ya en la creencia de un ‘adentro’ homogéneo y pacífico (ilusorio) sino situados *entre* varios ‘adentros’ *latinoamericanos* (imaginarios, culturas, etnias, regiones), con todo lo complejo y paradójico que resulta del *ir siendo latinoamericanos*. Queremos preguntarnos: ¿de qué modo aproximarse a lo que ‘ya es’ próximo, y –pero- lejano a la vez, haciendo modestos aportes a la historia de la cultura estética latinoamericana? Teniendo en el horizonte estas limitaciones, pero también las entusiastas voces de por ejemplo Ticio Escobar y Adolfo Colombes, en lo relativo a la necesidad de nuevas teorías y críticas (transculturales) del arte, recordamos la advertencia de Rodolfo Kusch: “(...) Occidente no tiene un instrumental adecuado para pensar a nivel filosófico el “estar” que caracteriza nuestro “vivir”. Nuestra hibridez radica en no encontrar una expresión cultural para esta estructura de nuestro vivir: el *estar-siendo*” (Rodolfo Kusch, 1976: 155-157). Sabemos que preguntarse por la problemática del territorio y los discursos culturales que lo tienen como eje en el marco histórico político actual de Bolivia es complejo, y requiere una conciencia multidimensional atenta a la condición subalterna de existencia que los pueblos indígenas originarios están transformando radicalmente en ese país. Sin embargo creemos que detenernos específicamente en la lectura y

relectura que de estos fenómenos hacen las producciones estéticas, nos abre la puerta a una constelación de problemas y saberes productivos. En el cruce de producción simbólico-estética progresista, subalternidad, resistencia y cambio Adolfo Colombres (2004) señala:

La percepción de la condición subalterna no ha de ser otra cosa que la conciencia de una dominación, la que debe cristalizar en estrategias para ponerle fin y permitir así el florecimiento de su producción simbólica. Los movimientos reculturantes, de recuperación de la historia y la identidad, buscan de hecho romper con esta condición subalterna, para que la cultura no se avergüence frente a quienes la oprimen o intentan oprimirla y les oponga otra visión del mundo y el arte. (275).

Si bien el mismo autor nos previene de la domesticación de las diferencias y la neutralización de elementos críticos de los discursos producidos desde la alteridad, la edulcoración de la guerra de los imaginarios en amistosos cambios de opiniones, podemos también preguntarnos sobre los alcances verdaderamente re-culturantes de recuperación de la historia y la identidad indígena-originaria que los colectivos Grupo Ukamau y Teatro de los Andes realizan. Creemos que el trabajo con la producción estética nos permite seguir profundizando y nutriendo nuestra pertenencia disciplinar, y a la vez reivindicar los materiales artísticos como piedra de toque para un cambio de paradigma epistémico. Lo estético, como proceso y objeto sensible que por su forma y procedimientos se vuelve significativo, transmite y articula identidad, en un complejo mutable que se despliega en la acción y el encuentro social. Desde esta perspectiva deseamos trabajar, reflexionar y producir conocimiento.

Territorio y discurso: paisajes estéticos

Según Alberto Giménez (2001), a quien retomamos, el territorio es “el espacio apropiado y valorizado por un grupo social para asegurar su reproducción y la satisfacción de sus necesidades vitales (...) marco de fenómenos sociales, como el arraigo, el apego y el sentimiento de pertenencia socioterritorial, por un lado y la movilidad, la migración y hasta la globalización, por otro” (5). Esta idea implica actores sociales con agencia cultural, política y simbólica: productores, actores y consumidores históricamente situados, interactuando en y con una porción de superficie previa, sobre la cual se despliegan formas y circuitos de poder, en tanto forma de relación con cierta potencia. Así, los sujetos producen (y son producidos por) un sistema de relaciones sociales de cooperación, disputa y antagonismo, dominio, dependencia y/o colaboración recíproca, inclusión y exclusión, que moldean el *poder hacer* en, con y a través del territorio.

El paisaje es en esta perspectiva una modulación simbólico-cultural del territorio, un elemento de diferencia, de marcación que favorece procesos de construcción de la identidad social. Como esculpido de cierto ecosistema expresa determinada forma de percepción vivencial, emotiva y estética del territorio donde interviene centralmente el imaginario.

El territorio y el paisaje no están dados, sino que son producidos. En esa producción, resulta básica y necesaria una serie de operaciones y estrategias de producción, protección, control y jerarquización de límites, así como el trazado de líneas de comunicación y tránsito: así aparecen las nociones relativas de adentro/afuera; arriba/abajo, y limen en un proyecto de organización espacial, que conlleva determinados modelos/patrones de experiencia vivencial. Se puede establecer también una encarnación objetiva de la cultura y el territorio en la materialización de ciertos objetos/prácticas observables y otra subjetiva, dada por pautas de comportamiento, formas de ser-hacer-sentir-hablar, patrones de circulación e interacción social (incluyendo el juego sensorio-perceptual). Dada esta complejidad

resulta claro que un territorio es en realidad un sistema, por eso citando a Raffestin, Giménez habla de sistema territorial, que resumiría el estado de la producción territorial en un momento y lugar determinado¹.

Detengámonos en el concepto de paisaje. Continuando con el planteo de Giménez, símbolo de un territorio, el paisaje puede ser material-real, imaginario o artístico, pero sirve como re-presentación de un espacio más amplio que no puede ser traído a la percepción en su totalidad. Es una suerte de metonimia discursiva del territorio, mediador o emblema que destaca su particularidad², e involucra una serie de representaciones sociales compartidas que generan identidad y comunicación entre los distintos actores. Precisamente vinculando territorio, paisaje y representación, añadamos la perspectiva de Julian Thomas (2001) quien sostiene que:

El paisaje puede ser un objeto, una experiencia o una representación, y estos diferentes significados se mezclan a menudo, unos con otros (...) incorpora necesariamente una relación entre la realidad que se vive y la posibilidad de otras formas de ser (...) Cada uso del término "paisaje" trae una serie de resonancias con él, de alienación y liberación, de experiencia sensual y coacción, y de aspiración y desigualdad. El desafío de trabajar con el paisaje es el de mantener estos elementos en una tensión creativa más que el de esperar encontrar soluciones (en ellos) (166).

El paisaje entonces dibuja sobre el territorio un conjunto de ideas y experiencias ligadas al futuro, a la esperanza, la transformación, la proyección, pero también a los condicionamientos, el anuncio-denuncia de la limitación/opresión presente: el paisaje 'se abre a otras formas de ser'. Igual que Giménez, Thomas sugiere considerar el espacio vivido, el paisaje como una *red*, sistema, malla de escenarios-sitios interconectados, un sistema de relaciones de referencia, donde la acción humana tiene y despliega sentido.

Esta riqueza del concepto de paisaje nos puede conducir a la observación de posibles prácticas culturales que conjuguen las tensiones internas entre sus dimensiones (material, mnémica, económico-política y simbólico-identitaria), y constituyan formas de apropiación y uso simbólico del espacio: "La representación del territorio tiene su eficacia propia, ya que opera como guía potencial de las prácticas y las decisiones territoriales" (Giménez y Lambert, 2007: 25). Si bien admitimos entusiasmados esta posibilidad, por ahora deseamos comenzar a indagar en la potencia ideológico-poética de la representación del paisaje, puesto que consideramos que para una verdadera comprensión de los efectos pragmáticos de las obras sería necesario un riguroso estudio de recepción. Próximamente viajaremos a Bolivia para realizar nuestro primer trabajo de campo que seguramente nos proveerá de datos e información para posteriores ensayos que eluciden el

¹ En esta perspectiva el análisis del espacio territorial, que aquí retomamos acotadamente, se propone como multiescalar o multidimensional:

1. La dimensión básica del territorio: cuerpo y por extensión hogar, espacio íntimo (tensión interioridad-exterioridad)
2. Dimensión social como el pueblo/barrio, tendiente a la organización de diversas unidades-territorios íntimos
3. Espacios regionales (no estabilizados, de arraigo o funcionales) con una lógica cultural, organizativa o política singular anclada en cierto sistema simbólico
4. Estado-Nación, con predominio del sistema jurídico (y de control coercitivo)
5. Territorios supranacionales
6. Territorios de globalización: paradójales pues tienden a la desterritorialización, y a la supraterritorialización (red de flujos y redes: territorialidad discontinua)

² Ciertamente, hay ahí todo un proceso de tradición selectiva para nombrar y especificar la tipicidad de un lugar como paisaje de cierto territorio, con consecuencias históricas y políticas, que bien vale desarrollar en futuros trabajos.

alcance y limitaciones, en términos de cambio de prácticas territoriales, de la representación estética del paisaje que producen nuestros materiales.

Hemos comenzado a pensar el concepto de paisaje (desde Giménez, Thomas y Lambert) intentando que sea una plataforma para poder mirar la producción estética. Ahora bien, hemos dicho también que deseábamos situar nuestra reflexión en el itinerario que va del desarraigo al regreso a la tierra de origen. Para ello introduciremos la idea de *geosímbolo*, en tanto unidad mínima de sentido, elemento cohesionador y fortalecedor de la identidad en relación a los movimientos desde y hacia el territorio, un concepto que nos permite 'pararnos' en la tensión existencial de la errancia provocada por el desarraigo y lo problemático del regreso. Cargado de afectividad y sentido, en sintonía y expresión con un sistema de valores comunes más amplio, el geosímbolo es multívoco y no queda exento de contradicción u oposición interna: integra al hombre con su cultura, abre a distintos niveles de realidad y es revelación de experiencias de dimensión existencial, y puede generar disrupción, intermitencia simbólico-discursiva³.

En el nexo indisoluble entre identidad-representación-discurso-poder, y dado que los procesos estéticos son construcciones sensibles de sentido, discursos de conocimiento y legislación social, que transmiten cierta concepción colectiva de la vida y el mundo, entenderemos la producción estética (obras) como paisajes que 'dialogan' con el territorio (concreto material, y social-sistema de poder) y proponen-disputan *otras formas de ser*. Si son una red-sistema de escenarios donde la experiencia histórico-vital emerge mediatizada por el trabajo estético, es porque esa puesta en discurso se configura alrededor de geosímbolos, núcleos-nudos desde donde se aglutina y dispara el sentido, el poder y la identidad como unidad cultural y política.

II. *De nuestros materiales*

Desde hace unas décadas artistas y colectivos como Peter Brook y Eugenio Barba, César Brie y Jorge Sanjinés, Grupo Ukamau y Teatro de los Andes, por nombrar sólo algunos, tienden, con lógicas peculiares, a recuperar la dimensión sagrada y ritual de la producción estético-visual remarcando la importancia y potencia de la cultura como medio de comprensión del mundo y relación entre los hombres, revalorizando matrices culturales indígenas, ancestrales y/o tradicionales originarias y apelando al rito y al mito.

Frente a la desterritorialización y dilución de cultura, en un contexto con 'luces y sombras', observemos que una posibilidad fecunda de producción de conocimiento que abre este tiempo es la de combinar distintos saberes culturales en *constelaciones*. Ramón Vera Herrera usa ese término para explicar la necesidad de un auténtico vínculo recíproco y horizontal entre sistemas de pensamiento-experiencia, en una suerte de traducción mutua que expanda, diversifique los universos de sentido sin jerarquía alguna. Así se pasaría, por ejemplo, de una estrategia de *difusión* (de un saber, una cultura), a otra de intercambio y vinculación (2007: S/D). En ese interregno que implica sumar y apostar a una construcción del saber (colectivo) en 'constelación', se practica el respeto al diálogo y el disenso dado por la multiplicidad de miradas, en procura de espacios de contacto entre distintas narraciones del conocimiento y la identidad. La interrelación de sabidurías,

³ Según Torres Roggero (2005), a quien seguimos, habría dos categorías claves en el pensamiento de Rodolfo Kusch: geocultura, vista como arraigo, suelo y cultura; e intersección, en tanto acto, corte que da lugar a la aparición de una verdad desconocida de lo conocido, como un hacerle lugar a lo impensado.

reivindicando lenguajes, formas de encuentro, autodefiniciones, facilitaría la activación de principios sociales civilizatorios originales que podrían amplificar el territorio material y de sentido, el “horizonte de inteligibilidad”.

Consideramos que las dos obras sobre las que trabajamos son paisajes discursivo-visuales que articulados a partir de geosímbolos se refieren y problematizan la identidad personal-cultural poniendo en primer plano las dinámicas de arraigo-desarraigo y regreso, pero lo hacen ‘moviéndose’ ellas mismas ‘entre’ dos sistemas de saber (poder), occidente europeizado y/o norteamericanizado, y esquemas ligados a la cultura andina indígena; por lo cual pueden ser entendidos como *constelaciones de saber-poder*. Combinan tecnologías, procedimientos y saberes en narrativas de cruce que hacen circular lo semejante y las diferencias en diégesis complejas.

Antes de pasar a las obras (a las que intentaremos ver como sistemas en sí mismos, usando como categoría analítica la de producción estético-visual) mencionemos algunas consideraciones generales:

- Prestaremos especial atención, en la dinámica desarraigo-regreso, a aquellos que aquí entendemos como *geosímbolos*: la frontera, el nombre, la lengua, la patria/comunidad (reconocimiento del Otro como elemento clave para el regreso/inclusión en la tierra de origen), la Casa (la propia y la paterna-materna) y las filiaciones de primer orden como esposa/esposo/hijos, representando estos últimos el problema de la herencia (ya en su legitimidad como en su ilegitimidad), que construyen una unidad compleja.
- Dentro de la dinámica del arraigo, desarraigo y regreso, tanto en el texto fílmico como en el teatral y de puesta en escena, el topos del *viaje* es central: resulta mucho más importante el movimiento, el itinerario de un lugar a otro que el asentamiento temporario en cierto espacio puntual, que en este marco, siempre es entendido como relativo. Ello no equivale al vagabundeo sino que se opone a él porque tiene un Sentido, una orientación, una dirección hacia la que tiende. El viaje está ritualizado, es una suerte de peregrinaje, no un simple traslado. Implica un movimiento permanente físico y existencial, un cambio constante en el paisaje que va en progresión sagrada, y tiene cierto tipo de inclusión en determinado marco interpretativo-cosmológico. De allí también la relevancia y reiteración de figuras como estaciones/ puertos/ puertas/ umbrales, como metáforas del control y pauta de acceso, salida y circulación simbólica y humana: circulación/obturación del Sentido.
- Los contextos socio-históricos circundantes al regreso a la tierra de origen son hostiles: la guerra, la violencia, la venganza desestabilizan el marco social compartido para la producción del Sentido.
- Dada la importancia del *trabajo* en los Andes (trabajo como intercambio, como elemento clave en las relaciones de reciprocidad, valor y bien), rescatemos su presencia en ambos textos como uno de los motores movilizados del desarraigo y la transformación personal de los personajes: cambio de paisaje, cambio de trabajo, ampliación/restricción de la experiencia personal y social, modificaciones en la identidad.

De La Odisea

La problemática que vertebra toda la propuesta del texto dramático y la puesta en escena de *La Odisea*, es la cuestión de la identidad en función de las relaciones sociales, la otredad(es) y el territorio, con la mediación del viaje, entendido como peregrinación. La obra se estructura articulando una dimensión mítica a partir de la *Odisea* homérica con otra ligada a la historia reciente de los pueblos

latinoamericanos. Especialmente desde la década del ochenta, Bolivia vive un masivo éxodo de su población tanto a países limítrofes, como a angloparlantes y europeos. Las medidas económicas neoliberales impulsadas a fines de los setenta, e implementadas con fuerza en los noventa, generaron una diáspora significativa debido fundamentalmente a la desocupación y precarización del trabajo, inflación y elevación de los índices de pobreza, altísima corrupción y niveles crecientes de violencia política y descontento social. No olvidemos que Teatro de los Andes se funda en 1991, en plena década neoliberal, pero se va desarrollando paralelamente al crecimiento de la participación y protagonismo de los movimientos sociales de base campesino-indígena. De alguna manera podríamos pensar que, aunque sin referencias históricas demasiado explícitas, ni con una presencia sobresaliente de elementos indígenas y populares como en otras obras del grupo, la pieza y la puesta reflexionan poéticamente el itinerario que en las últimas décadas un país latinoamericano como Bolivia ha vivido en relación a las dinámicas sociales de la *odisea* del desarraigo y el regreso a la tierra de origen: pérdida de referencias simbólicas y espaciales, desmemoria y nostalgia, menoscabo del lenguaje y extravío del nombre.

Los intertextos (referencias literarias y culturales) con los que el texto dramático y la puesta entran en diálogo son múltiples, y tampoco son ínfimas, sino sutiles las referencias históricas a los sucesos racistas en Bolivia durante 2007-2008. Se cruzan entonces la serie estética, la tradición literaria y la propuesta estética del grupo con la serie político-histórica en una macro-reflexión, que a su vez implica para el colectivo de trabajo un cierre de etapa, tras lo cual el director César Brie se desvincula de Teatro de los Andes:

Mientras montamos la Odisea, Bolivia se incendia. En Sucre veo a los campesinos tomados de rehenes, golpeados y humillados. (...) La profecía de Tiresias no es la de Homero, es lo que vería un emigrante que regresa a nuestro país luego de veinte años. La humillación de Ulises por mano de los pretendientes, tiene los tonos y las palabras de los racistas que golpearon y humillaron a los campesinos en Sucre. (...) Ulises y Penélope se multiplican. Los actores hablan de sí y al mismo tiempo se vuelven los emigrantes que parten y regresan (2009: 6).

La obra trabaja en dos planos superpuestos cuya mediación está dada por el personaje de Atenea, quien además en muchos fragmentos de la obra oficia como narradora desde cuyo punto de vista comprendemos la historia. Por un lado se despliega la historia mítica e individual del Ulises homérico fundamentalmente y la duplicación de ese viaje en su hijo Telémaco en clave de problemática intergeneracional (alternancia de secuencias entre uno y otro), y por otro, se amplifica esa dimensión personal a una colectiva dando cuenta de la 'multiplicación' del drama del desarraigo en otros muchos Ulises, Telémacos y Penélopes.

Creemos significativo y digno de mencionar la configuración espacial de la puesta en escena destacando sus dos elementos estructurales: la señalización del proscenio como límite, línea medial de tránsito y circulación, muralla, filo/abismo, espacio liminal que *produce sentidos*; y ya dentro del espacio escénico en sí mismo, diseñado por uno de los actores (Gonzalo Callejas) un dispositivo de cañas colgantes que en un sistema de cortinas que pueden cerrarse y abrirse (o agruparse de varias formas) construye paisajes de enorme plasticidad y movilidad (habitaciones, jaulas, puertas, umbrales, pasillos, corredores, paredes, caminos, bosques) y organiza la dinámica espacio-temporal de la obra. Claramente a nivel escenográfico, la puesta es una apuesta por reflexionar sobre el territorio y el paisaje en sentido amplio: ya el que brota de la experiencia subjetiva, como el que responde a la experiencia social compartida.

Recordemos además que resulta fundamental emplazar la problemática de Ulises dentro de la lógica atroz del imperialismo: su alejamiento de la tierra de origen ha tenido una finalidad bélica, de conquista, ocupación y usurpación del espacio. Troya como territorio simbólico y material, paisaje de memoria de otro, recurso y marco material de la vida de Otro pueblo, es el escenario de batalla política y económica desde donde se empieza a quebrar la unidad geosimbólica identitaria.

La obra se inicia en la escena 1 (“La asamblea de los dioses”) con la presentación del personaje de Ulises que se encuentra en un espacio-tiempo des-situado, abierto, sin referencias concretas, sin identidad, sin marcas de sentido (como relación social). La nostalgia le permite referenciar, por negación (no-aquí) el espacio de pertenencia, es decir Ítaca, que a través del discurso verbal se trae al aquí-ahora. La nostalgia en sí misma es un tópico paradójico que aparece en toda la pieza: como anhelo, como tentación a morir y también como estímulo para la progresión de la acción dramática (vivir y seguir buscando el camino de regreso). Pero es también un *lugar* que reúne personajes alejados y ubicados en espacios diferentes. La nostalgia se vuelve espacio subjetivo de recuerdo, de anhelo, de encuentro incluso con los muertos, y puede tensar el espacio referencial físico a partir de su superposición.

En la escena 4 (“Ítaca”), estructurada en varios cuadros, se presenta el conflicto de Telémaco, hijo de Ulises y Penélope, quien no conoció a su padre y también experimenta su identidad como trastocada, inarticulada, desterritorializada. Frente a la presencia intimidatoria de los pretendientes, Telémaco se cuestiona su identidad como varón, como hijo y como joven, y para reestructurarse, decide iniciar él también un viaje, en busca del paradero de su padre, que es metonimia de su propia Tierra de origen. En esta escena resulta muy interesante la configuración espacial del Palacio. En el cuadro 2 (“Asamblea en Ítaca”) el Palacio, todo él un mega espacio significativo como centro del poder económico, político, administrativo, cultural, familiar y mnémico, resulta un espacio cerrado, referencialmente conocido, pero usurpado: de algún modo puede ser leído como duplicación de la expoliación y violación del espacio troyano. Telémaco en tanto varón primogénito de Ulises ve su casa (tanto la física como la simbólica y vincular: su madre) arrasada y ocupada por los pretendientes. Notemos que es sumamente complejo el espacio ‘Palacio’, dado que para Telémaco, Ulises y Penélope, es *además* la Casa: lo político y lo doméstico se entrecruzan en una unidad densa y mixta, que es precisamente la que se despliega en toda la obra que, lo vamos viendo, constantemente esta reflexionando, *siendo y haciendo* poéticamente paisaje(s).

La burla de los pretendientes, contruidos desde la animalidad rapaz y el grotesco, que auguran repartirse tierras, riquezas y esclavas, vestidos y reino, pone de manifiesto que el despojo simbólico y físico, en tanto conquista (política y doméstica) desterritorializadora, es el destino fatídico hacia el cual la Casa de Ulises tiende, lo que significa literalmente la muerte. Frente a este escenario Telémaco reflexiona evocando la unidad identitaria geosimbólica perdida de la que hablábamos anteriormente en relación a su padre: “tenías un hijo, mujer, una casa, un padre, una patria” (17). Subrayemos que tanto para Telémaco como para Penélope, Ulises se configura él mismo como tierra de origen portadora y vehiculizadora de identidad, refugio, memoria, Sentido y orientación. Por ello, madre e hijo, también se hallan des-arraigados. Para conocer-se y reconocerse, para paliar el despojo y el abuso, para combatir la muerte física y simbólica, Telémaco emprende viaje: aquí es fundamental la intervención de Atenea quien alienta a la ruptura del espacio conocido, cerrado y obturado, en busca de Aquel que vertebraba el Sentido, origen seminal de su propia identidad y la de su Casa.

El cuadro 5 (“La violación”) retoma el problema ya planteado en el segundo, y trabaja sobre la violencia física, espiritual y simbólica ejercida contra las mujeres en

tanto territorio, la vejación como un modo de apropiación económico-cultural, una forma de usurpación del paisaje. El espacio interno, doméstico, familiar, pero a la vez el espacio de poder político, se cierra sobre las mujeres a partir de la violencia. Lo que resulta más significativo de este cuadro es que junto a Atenea, en este cuadro las esclavas socializan el conflicto por y del territorio, y abren el discurso, lo fisuran y lo des-sitúan sacándolo del plano individual:

Esclava: (...)

¿Quién partió primero?

¿Para qué se fueron,
quién los expulsó?

Esclava 2: Los otros Ulises

¿de dónde vinieron?

Palestina, Irán, Uganda, Uruguay,
Paraguay, Bolivia, India, Pakistán.

Esclava 3: Nacieron un día, nadie les contó
que ya desde niños no había lugar
ni espacio para ellos
nunca se escondieron,
no hay donde esconderse
una vez nacidos

(...)

Atenea: Cada uno en su sitio:

no osen moverse.

Reciban miseria,

la guerra, el tormento,

como quien recibe la lluvia en invierno.

El cielo es inmenso

y la tierra estrecha,

ninguno se mueva.

No queda lugar.

Sin duda este es uno de los cuadros donde más explícitamente la problemática de la emigración, el desarraigo y los paradójicos 'arraigos forzados', se vinculan históricamente a las nuevas formas de imperialismo global. Precisamente, para 'volver' al origen 'imperial' del desarraigo voluntario de Ulises (que luego devendrá en forzado), luego de la escena donde se describe la partida de la isla de la diosa, la escena 6 condensa el relato sobre la contienda. Desarrollada en un espacio cerrado físicamente (una suerte de hospicio), pero abierto virtual y fantasmáticamente, la escena nos sitúa en el viaje de Telémaco quien acude por consejo de Atenea al viejo Néstor, un ex-combatiente que peleó junto a Ulises. La guerra y la ciudad de Troya (toda ella una figura de la problemática por el territorio: 7 murallas, indestructible, inviolable), son temas de referencia ineludible: Néstor, un vejeo mutilado que ha perdido a su vástago en la batalla, resume la imagen de los combatientes anónimos, el 'soldado raso', pero también cualquier hombre golpeado por la guerra que lo pierde todo: su herencia física y familiar, su cuerpo, su dignidad. Aquí también, en clave de desastre y barbarie, vuelve a aparecer el problema de la herencia entre padres e hijos, y la permanencia a través de la estirpe. Asociado a la violencia y la guerra, un tópico central (que Teatro de los Andes trabaja con sistematicidad) es la venganza: en el cuadro 3 Néstor relata a Telémaco con patetismo tanto su sed de represalia como la oportuna argucia que su padre puso en marcha para entrar en la ciudad y vencer sus infranqueables murallas, con el famoso caballo de Troya. Hacia el final de su relato el joven desaparece y se hacen presentes madres y niños muertos: son también víctimas de la venganza y el odio que fantasmáticamente acosan y conviven en la conciencia física y simbólica del viejo Néstor. Nuevamente

el espacio escénico condensa el espacio referencial, el virtual, el mnémico, en un único y denso paisaje.

Durante la escena 10 ("El viaje de Ulises), y en 7 cuadros el protagonista se vuelve representante de la historia de esos miles que viajan por América Latina rumbo a EE.UU. en una suerte de peregrinación peligrosa y mortal. Los espacios configurados desde el itinerario relatado son paradójales: siendo en general abiertos, resaltan el encierro, el asecho, empujan a esconderse, son inestables, inseguros, violentos, y en general fatídicos por la acción/omisión humana: quien 'ayuda' en la huida, comercia con ella y se vuelve bandido asesino. El problema del emigrado no sólo tiene una dimensión cultural, simbólica y existencial, sino también económico-social: precisamente en estos cuadros se expone la problemática de la precarización del trabajo, el asedio y el abuso al emigrante.

En este momento cobra relevancia y visibilidad dramática la frontera escénica: en tanto geosímbolo creemos que es en esta y en la última escena del segundo acto donde mayor exploración problemática se le da. Aquí la frontera se cualifica en tres instancias. La primera para llegar hasta EE.UU. es la que configura el Ferrocarril del Istmo de Tehuantepec (FIT): enmarcada la estación de tren por la cercana presencia del cementerio (a modo de presagio espacial), la figura-emblema que condensa el sentido y da título al cuadro 3 es Polifemo, que despliega la problemática de la trata de personas y el narcotráfico desde México a EE.UU. Frente al imperio de la fuerza, Ulises expone el drama de los emigrantes reducidos a NN: "Mi nombre no importa. Aquí somos nadi. Lo que en el poema homérico funcionaba como una estrategia de supervivencia, una argucia, en el texto teatral es releído en clave social. De hecho en el mismo cuadro Polifemo explicita la pérdida de lazos y memoria grupal colectiva, el desajuste del lenguaje y el nombre, en suma la desorganización completa de la identidad geosimbólica:

Polifemo: No podrás contarlo
porque tú caerás al final de todos.
Ningún testimonio,
ninguna memoria,
excepto la mía, la del carnicero.
(...)

Ulises: (...)
¿Mi nombre no importa?
Ya se olvida uno
el nombre de las cosas
ya no hablas como antes.
(...) y pierdes el nombre
Nadie te conoce y te llamas Nadie

En los siguientes dos cuadros se configura la segunda instancia de la frontera, el desierto, en dos claves: desierto como trampa, vigilancia brutal; y desierto como lugar extremo de la nostalgia, como borde a la locura. Allí es posible observar una marcación territorial fuerte en la puesta en escena: de las valijas de los emigrantes van saliendo objetos que contienen arena, que se va esparciendo por el proscenio a la manera de una línea/frontera, mientras Ulises relata como mientras los migrantes clandestinos llegan al desierto, los gringos 'parten' a las playas de Cancún:

En clave grotesca, el cuadro siguiente describe la acción de voluntarios americanos que vigilan la frontera y eliminan a los emigrantes que 'pillan' queriendo entrar al país. La estereotipia paródica es el procedimiento utilizado, que se tensa no sólo con el cuadro anterior sino con el relato en primera persona de un hombre (todos los hombres) abandonado a su suerte en el desierto-frontera.

El último cuadro del primer acto ("El destino de los emigrantes"), pone en escena la tercer frontera, un muro/muralla poroso que 'separa' dos territorios simbólicos y

socio-políticos, una orilla que clasifica y califica ciudadanos de primera y segunda categoría, condensando el sentido social de toda la obra-paisaje:

Ulises: ¿Se acaba? ¿Se acaba?

Saludan

¿En esta orilla
finalmente se acaba
nuestra pesadilla?
Cuando esta se acaba,
una nueva empieza.
Sueño americano.
Lo llaman progreso.

Se arreglan la ropa

(...)
Lo tuyo es vivir escondido siempre,
trabajando duro
por buena moneda.
Aprender inglés.

Todos: Yes sir, I can do.

Ulises: Hacer los trabajos
que los demás gringos
no quieren hacer.

(...)

Tal vez algún día te vuelvas
persona, te otorguen la visa,
y tengas de nuevo
el nombre perdido
hace muchos años
(...)
¿Dónde te quedaste? ¿Aquí o allá?
¿Es verdad que tienes
un nombre nuevo?
Tu casa, tu tierra,
¿la puedes nombrar?
Cuando está aquí,
quieres regresar,
y cuando te vas quieres volver.

Durante el segundo acto el drama de los emigrantes aparece menguadamente y cobra mayor protagonismo el drama individual de la familia de Ulises, así es que sólo mencionaremos algunos pasajes.

La siguiente escena significativa es la 4 ("La deportación") donde se trabaja la problemática legal de los emigrantes: el espacio cerrado, exclusivo, excluyente y expulsivo, representado por las mujeres de la oficina de visa, empuja a los personajes al regreso a la tierra de origen. El estatuto de personaje aquí se complejiza y se socializa: todos son Ulises, por eso, como elección estética, como procedimiento, los apellidos y nacionalidades enunciados corresponden a los verdaderos de los actores. El monólogo final, primero en boca de todos los Ulises, de forma fragmentada y repetitiva y luego sólo pronunciado por el Ulises protagónico, remarca la lógica hipócrita que caracteriza el discurso político de bienvenida de los países desarrollados sin obviar la prepotencia y abuso con el emigrado.

A partir de la escena 5 ("Regreso a Itaca") se desarrolla una larga secuencia de reconocimientos encadenados que desde 'lugares-persona' menos significativos hacia los más importantes, en una suerte de itinerario interno desde la periferia al centro del Sentido geosimbólico, la tierra de origen cobra estatuto de personaje, y los personajes se vuelven territorio a reconocer, re-nombrar y re-visitar. Nuevamente el territorio corporal metaforiza el social, y otra vez Ulises utiliza la astucia del trastoque

del paisaje personal para entrar en un espacio amurallado: así como lo hizo en Troya lo hace en la propia Ítaca. El ámbito del palacio es en las escenas siguientes objeto y sujeto de una batalla por el poder y el liderazgo a través de la violencia, la venganza y la muerte.

Para concluir, resaltemos que lo más significativo, incluso más allá del drama de los esposos, es el cierre de la puesta en escena pues amplifica a escala social el problema del desarraigo y el regreso a casa. En el último momento del último cuadro (4 "La nieve") entran los emigrantes con postales y cartas en mano, y colocados en línea frente al borde-límite-frontera del proscenio, nombran y expresan sus recuerdos propios, en su propia lengua (procedencia, ascendencia, vínculos familiares, presentación de la identidad); luego de lo cual Atenea "inspira ideas de paz", representadas por la nieve. Aquí queda claramente explicitada la multiplicación de Ulises contemporáneos, es decir la proliferación de escenarios-paisajes de disputa por el territorio, con su compleja e inestable dinámica de desarraigo, desgarramiento y regreso (cuando es posible) a la tierra de origen... buscando rearmar la identidad geosimbólica. Mientras Atenea pronuncia el monólogo final, cada Ulises contemporáneo, en cuclillas y casi en penumbras se autorepresenta 'caminando' con sus dedos índice y mayor, sobre la arena-límite, frontera del proscenio.

De La Nación clandestina

Estrenada en 1989 *La Nación clandestina* es un film con el que Jorge Sanjinés aborda de un modo más acabado que en sus materiales previos la problemática política, histórica y social de la identidad boliviana: de un lado una minoría blanca con una enorme concentración de poder, que ejerce la hegemonía ideológica y el control militar, con una cultura trasplantada de Europa y EE.UU.; del otro una mayoría indígena (de la que sin embargo no se profundiza en su diversidad interna), con una cultura ancestral resistente, que va construyendo formas del ejercicio de poder 'desde abajo', y desarrolla su conciencia política al fragor de las luchas obreras, mineras y campesinas. La película tiene como protagonista principal a Sebastián Mamani, un aymara que de niño es entregado por sus padres para que pueda criarse en La Paz y que crece alejado de su comunidad. Luego de ingresar en el ejército y más tarde en fuerzas paramilitares, con motivo de la muerte de su padre regresa a la comunidad, donde decide volver a instalarse. Allí será nombrado representante de la comunidad, pero tiempo después traicionará al pueblo será rechazado y expulsado del territorio del ayllu. Tras cuatro años regresa (por segunda vez) a su comunidad con la decisión de enmendar sus faltas realizando un rito: bailará hasta morir la danza del Tata Danzanti o Danzante, figura dual, femenina y masculina, diablo y divinidad. Recordemos que para la tradición andina el dualismo, como manera de ser y estar (por ejemplo la androginia), es parte consustancial de la cultura y la matriz experiencial e implica la multiformidad, ambivalencia y dinamismo de seres y cosas que no presentan una dimensión unívoca, sino plural⁴.

La historia posee un relato complejo con un cuidadoso trabajo de montaje, en particular en lo relativo a la temporalidad construida, que busca responder a ciertos patrones de la cosmovisión de los pueblos indígenas andinos. Visualmente, a través de amplios planos secuencia (sin cortes internos) y evitando primeros planos (que desgajan al sujeto de su comunidad), objetivos gran angulares y un manejo especial de la profundidad de campo donde se consigue gran nitidez en varios niveles internos al plano, se hacen explícitos algunos principios específicos del pensamiento andino. Para entender esto hagamos primero algunas especificaciones.

⁴ Este sentido sacrificial y dual, se trasluce en un diálogo que mantiene Sebastián con el artesano que le ha confeccionado su máscara: "Quizás el Tata Danzante es las dos cosas: ángel y demonio".

En primer lugar entenderemos la cosmovisión originaria como un modo de ver el mundo y la vida, una forma de conocimiento, sabiduría y pensamiento original no occidental, que lleva en sí misma cierta dimensión civilizatoria, o proyecto socio-político. Esta cosmovisión conlleva un modelo práctico de experiencia y acción, una matriz existencial “integral” de praxis vital y relacional con todo el entorno que rodea al hombre y la mujer. Ana María Llamazares y Carlos Martínez Sarasola han compilado un trabajo titulado “El Lenguaje de los Dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica” (2004) que busca desde distintos objetos y abordajes teórico-metodológicos comenzar a ensayar denominaciones, categorías y clasificaciones que, sumadas a la enorme cantidad de descripciones y ejemplos, hoy nos permiten plantear un primer suelo de comprensión y elaboración en torno a la configuración de mundo de los pueblos originarios sudamericanos, especialmente el andino. De esa publicación retomamos las ideas de Sarasola, en cuyo artículo “El círculo de la conciencia. Una introducción a la cosmovisión indígena americana” indica y describe cinco ejes/claves cosmovisionales, que nos ayudan a tener una lectura ‘situada’ en la perspectiva cultural perseguida por el realizador Jorge Sanjinés, quien según lo ha expresado en diversas entrevistas, buscó visualizar desde y con medios occidentales (tecnología y saberes específicos) un complejo de experiencia y pensamiento no occidental (precisamente aquello que nosotros denominamos como *constelación de saber*). Para este trabajo, y dada centralidad que tiene en nuestros materiales la circularidad, hemos modificado el esquema de 5 puntos, repensando el primer eje “totalidad”, que incluía aquella para pensarla de manera independiente. Los principios cosmovisionales potencialmente subyacentes en el film serían:

1. Totalidad (visión integrada, interrelacional, dialógica y profundamente respetuosa entre seres, animales y cosas, bajo una trama interactiva de equilibrio)
2. Circularidad (perspectiva globalizadora que impregna las nociones de tiempo y espacio. Específicamente con respecto al tiempo son claves las ideas de circularidad y ciclicidad: es posible la simultaneidad, repetición, resonancia de y entre distintos tiempos, su regeneración y recreación por la acción humana, oponiéndose a la concepción lineal de tiempo occidental)
3. Energía (fuerza generadora y reguladora de la vida. Implica la compensación periódica de energía con sacrificios y ofrendas alimentarias, en pos de la regeneración y el reciclado de la vida)
4. Comuni3n entre el hombre, la naturaleza y el cosmos en asociaci3n y comunicaci3n arm3nica (consustanciaci3n profunda, en una l3gica de duplicaci3n y concordancia entre el micromundo (cuerpo, casa) y el macromundo (Naturaleza y cosmos))⁵
5. Sacralidad (sentido sagrado de la vida como relaci3n con el Todo que todo lo impregna, en un reconocimiento permanente de la presencia efectiva de lo Trascendente, ya invisible como visible (alto índice de ritualidad de la vida)⁶.

⁵ En este punto es clave la idea de uni3n y pasaje entre el cielo y la tierra a trav3s de huecos y umbrales (cuevas, monta3as, grutas sagradas) por movimientos de apertura y cierre.

⁶ Cabe destacar al respecto, la importancia de la reivindicaci3n pol3tica y econ3mica por la tierra y su relaci3n, por s3lo citar un ejemplo, con la ritualidad mortuoria, en una perspectiva donde la econom3a energ3tica de la comunidad, queda asegurada a partir del cuidado hacia los muertos y de los muertos hacia los vivos.

6. Sentido comunitario de la vida: la plenitud está garantizada por la dimensión colectiva, grupal, que no va en desmedro de lo individual, sino que por el contrario lo expande

Creemos que estos principios atraviesan estructuralmente tanto la dimensión semántica, como sintáctica y pragmática del film. Es importante en este punto que notemos el cuidado y especial sentido construido a partir de los movimientos de cámara y el punto de vista que estructura el film. Sofía Kenny (2009), con quien coincidimos señala al respecto: "(...) la cámara posee el carácter de personaje u observador e intérprete de los hechos, abriendo la posibilidad de que se trate de un personaje diegético no develado. (...) interpretamos que el narrador puede llegar a ser el Yatiri como así también alguna deidad tutelar (...)" (2009: 178). Ella incluso también menciona la posibilidad de que combinada con las anteriores posibilidades se trate de "una representación de la cosmovisión andina cuya visión de la realidad es integral (respecto a la persona con la naturaleza), colectiva y cíclica" (183). Podríamos agregar incluso que el punto de vista de la película podría ser el de un "nuevo Sebastián", o incluso él mismo después de su muerte. Pero no nos adelantemos.

La Nación clandestina como macro texto articulador de geosímbolos es una larguísima peregrinación paisajística: no sólo de la historia de Sebastián, donde va volviendo/llegando hacia el centro de su propia identidad, sino también de la historia de Bolivia. Aquí también se entretrejerían una dimensión personal, subjetiva con otra colectiva e histórica.

La película se inicia con una conversación de la madre y el hermano (Vicente) del protagonista donde aparecen dos recuerdos-emblema claves que configuran todo el film, y marcan el desgarramiento identitario de Sebastián: por un lado el recuerdo del tiempo en que entregaron al niño para que sea criado en la ciudad, un tiempo signado por la humillación y la pobreza (es interesante que en este primerísimo momento se delinee una imagen servil del padre de Sebastián, e incluso tal vez maniquea en relación al hacendado, que se abusa de él); y por otro la memoria de aquel ritual del Gran Señor Tata Danzante que tanta impresión causó al pequeño. Resulta clave al respecto que el punto de vista del relato, que decíamos más arriba puede ser asociado al Amauta-Yatiri o a la cosmovisión indígena misma, nos entrega al niño Sebastián *observando* ambas situaciones, en un caso la contemplación se da desde el borde de un riacho, en el otro en la cima de un montículo de tierra muy elevado sobre una montaña; en uno el sujeto está 'integrado' a un sistema opresivo, en el otro al espacio natural. Esa *observación*, como acción llega a convertirse en linde, umbral, un interregno desde donde Sebastián se construye cultural e identitariamente entre lo legal y visible que oprime y humilla, y lo clandestino e invisible, ligado a la cultura y cosmovisión aymara, resistente y profunda. Destaquemos además el exquisito trabajo sobre el sonido mediante la amplificación de efectos ambiente y voces, la deformación y exacerbación de detalles mínimos, que construye cierto tipo de auricularización subjetiva que con valores y matices propios, no se encuentra al servicio duplicador de la banda imagen. El discurso construido desde la banda sonido merecería un tratamiento aparte, pero señalemos que tanto para la auricularización y deformación paródica del universo consumista, legalista, corrupto y discriminatorio 'blanco', como para la amplificación del sentido de trascendencia ritual de las secuencias del Yatiri o de la danza del Tata Danzante, el modelado del sonido cobra una especial riqueza simbólica (nuevamente aquí vemos un ejemplo de cómo el film es en sí mismo una constelación del saber), enfatizando los momentos que explicitan las dos dimensiones 'desgarradoras' de la identidad de Sebastián.

Cerrando la secuencia de inicio del film vemos cómo el yatiri, en medio de la Naturaleza (igual que el niño mientras observaba la danza del Danzante), pide permiso para ver el futuro a la Madre Tierra ofreciendo libaciones y sahumando mientras dice: "Nuestro pasado vuelve en el presente, es el presente. Estamos siempre viviendo el pasado y el presente juntos". Los momentos dedicados a la ritualidad indígena son desarrollados por el Amauta, pero tanto al inicio como en el final del film, Sebastián participa activamente de esta dimensión sagrada a través de la danza (como observador-espectador, y como celebrante).

En el presente narrativo, y tensando esa sacralidad, la historia social boliviana no tarda en aparecer a través de la banda de sonido, que repone un fuera de campo violento, convulso (de balacera), cuando Sebastián en su barrio periférico, y ya con la máscara Danzanti a cuestas, conversa con sus vecinas. A partir de este momento se abre una nueva dualidad en el montaje, que desde el plano formal está hablando del sentido profundo de la obra: dos series se cruzan dialógicamente, por un lado la personal, interna, doméstica, singular pero que tiende hacia lo comunitario, hacia su reinserción en lo colectivo (donde el protagonista prepara sus cosas para retirarse), y por otro la serie socio-histórica amplia (representada por la resistencia de los sectores populares, indígenas y obreros contra la dictadura militar, que secuestra y asesina civiles, violentando a mujeres en las calles más pobres de La Paz).

En la ciudad, vemos a Sebastián desprenderse de sus ropas de civil quemando en una fogata algunas de sus pertenencias, para luego regalarlas a un grupo de niños que se las reclama: Sebastián va buscando abandonar esa identidad postiza adquirida desde y a partir de los signos exteriores del vestuario, mientras la cámara muestra alternadamente disturbios urbanos con civiles heridos, muertos, detenciones colectivas callejeras. Aquí la construcción paisajística y simbólica de la periferia de La Paz la vuelve una ciudad laberíntica, pobre, peligrosa, amurallada/encerrada por montañas, los planos siempre dan la idea de estar al borde del precipicio, pero en soledad, el sujeto desgajado de otros y otras. En oposición geosimbólica y paisajística, el campo y el ayllu se construyen como espacios amplios de articulación y participación grupal, ya sea en lo relativo al trabajo (siembra y cosecha colectiva), la dimensión celebrativa (fiesta grupal), como en lo asambleario (política de administración y gestión interna al ayllu, y en relación con otros ayllus (bloqueo), agrupaciones orgánicas (COB y CSUTCB) y partidos políticos urbanos) bajo una forma de socialibilidad específica. Precisamente, en el ayllu observaremos una reunión campesina donde se exhorta a la solidaridad en la lucha contra la dictadura y a favor de una alianza campesino-minera invocando a los líderes Tupac Katari y Bartolina Sisa. De hecho, seguidamente, mientras se oye una transmisión minera incitando a frenar el golpe, Vicente radio en mano se dirige a un descampado donde desentierra su fusil. Si su hermano de 'desnuda' física y simbólicamente para reinsertarse en el ayllu, Vicente se 'arma' para defenderlo.

El abandono de La Paz de Sebastián se recarga de lamentos y borrachera: la despedida de su casa-taller tiene como testigo y heredero a Tomacito, su asistente huérfano que duplica la historia personal de soledad de Sebastián. El joven trae discursivamente el paisaje externo y por su relato se repone información sobre el entorno físico político, tensando nuevamente la dimensión individual y la social. Resulta significativo que toda la herencia que puede proveer Sebastián al muchacho sea una Casa-oficio ligado a la muerte: su taller es de confección artesanal de ataúdes infantiles. También es significativo el hecho de que en esta escena nos enteramos que ha sido expulsado de la comunidad, que funciona en sí misma como un sólido geosímbolo identitario (como era la patria en *La Odisea*) destacando el dolor por el desgarramiento de aquel paisaje que 'duele' por los vínculos rotos.

Esta macrosecuencia se cierra, valga el oxímoron, con el inicio de la marcha rumbo al ayllu. Para reforzar la importancia de este momento, la banda de sonido tensa las dos 'identidades' del protagonista, configurando un paisaje sonoro abigarrado por superposición de músicas diferentes, señalando el confuso y complejo territorio cultural interno de Sebastián. El viaje de regreso será una suerte de peregrinación integral, orgánica (imaginaria-mnémica y física), donde coexistirán el pasado y el presente, en un diálogo constante con el entorno natural que desatará recuerdos y reflexiones y hará posible la toma de conciencia de la propia historia, volviendo lo que inicialmente es un impulso intuitivo en una toma de posición y decisión existencial. Cada recuerdo re-vivido, vuelto presente es una suerte de estación hacia el futuro.

Sebastián comienza a caminar y a recordar, haciendo presente el geosímbolo más evidente de su desgarramiento identitario: el nombre. Así viene a él el momento en que decide cambiarse el apellido: se trata de un cambio voluntario (pasa de ser Mamani a Maisman). Este signo concreto de desencaje cultural y simbólico, o incluso colonización interna, tiene su respuesta en el presente narrativo: en diálogo con ese recuerdo, la serie social muestra cómo en la ruta un bloqueo campesino le impide el paso al protagonista con un frente humano que simbólicamente lo considera extraño y lo rechaza. Precisamente por este motivo Sebastián debe dar un largo rodeo en el cual ira cayendo poco a poco en la cuenta de su responsabilidad en el desarraigo. Durante toda la película la práctica del bloqueo funcionará también como geosímbolo de identidad política contestataria, pero también se homologará simbólicamente con la frontera, en tanto límite de separación, diferencia, oposición y disputa por el paisaje y el territorio.

De vuelta en el camino, su próximo encuentro es con un dirigente estudiantil perseguido por los militares, quien le pide que le 'venda' su poncho y su gorro. Mas allá de una necesidad física del joven, puede interpretarse que se trata metafóricamente de la propuesta de cierta izquierda que 'abogando' por los pueblos indígenas se dirige a ellos de forma paternalista aunque 'disfrazada' o travestida de indígena, sin una comprensión honesta e integral de las implicancias culturales de la cosmovisión tradicional. Seguidamente Sebastián se encuentra con los militares que persiguen al 'extremista rojo' y le piden sus documentos: allí nuevamente aparece como configurador geosimbólico de identidad el nombre y la procedencia en tensión paradójica, puesto que es un Maisman pero se dirige a su comunidad de origen (Mamani).

Estos tres encuentros estrechamente relacionados en el presente del relato (bloqueo, militancia urbana de izquierda, militares), problematizando el primer y evidente geosímbolo identitario en este itinerario de re-arraigo, le impulsan a recordar el momento en que fue expulsado por 'segunda vez' de su comunidad (la primera podríamos pensar fue cuando sus padres deciden que se críe en la ciudad). En el recuerdo, Sebastián visita a sus padres y hermano, con quien tiene claras diferencias políticas: él es militar y su hermano un maestro rural militante campesino. Mientras uno insiste en el pacto campesino-militar (estrategia política durante la dictadura de Barrientos), Vicente se niega a sostener una alianza con el poder. La disputa se hace explícita a partir de tenencia/entrega de las armas, y en un agón discursivo extraordinario se oponen y tensan ambas posturas:

Vicente: Sebastián, ¿acaso no piensas que hemos peleado cientos de años por la tierra... sin descanso... Es por eso que esta reforma se ha hecho...
(...)

El gobierno no podía parar las sublevaciones. Por eso han hecho la Reforma Agraria. Tu sabes como nos han dañado a los campesinos repartiendo pequeñas parcelas y dividiéndonos... ¿Acaso no seguimos siendo pobres?

El padre zanja el conflicto: le exige a Sebastián no volver a la Casa (familia, comunidad, pueblo), a lo que el protagonista contesta: "Sólo tienes un hijo. Por suerte ya me he cambiado. No soy Mamani, soy Maisman. Me voy para siempre, no me importa que vivas o mueras"; y le solicita a Vicente enterrar el fusil. Con el pronunciamiento del hijo mayor, la ruptura geosimbólica con la tierra de origen parece irreversible.

El presente narrativo nos entrega, con los encuentros de Sebastián con el joven y con los militares, además el complejo universo del trabajo que atraviesa la historia personal del protagonista: así nos enteramos que estuvo cuatro años en el ejército y combatió en Nanchahuazú, y luego se unió a fuerzas paramilitares. Sebastián, en el presente del relato, entra en una pequeña casa deshabitada para hacer un alto en el camino, y sumido en la oscuridad vuelve al pasado cuando perteneciendo a las fuerzas paramilitares participó del allanamiento nocturno de una casa donde es 'desenmascarado' (se le arrebató el pasamontaña que lo encubría) por la mujer de un militante que es secuestrado. Seguidamente por corte directo se lo observa a este último siendo fusilado en un paraje desértico. Sebastián resistiéndose a asesinar al hombre, es duramente golpeado y reprendido. Este es uno de los puntos más bajos del recorrido moral-mnémico del personaje. De ahí que seguidamente el relato nos sitúe en el momento en que su hermano va a buscarlo a la ciudad, con motivo de la muerte del padre de ambos, en una suerte de 'recuperación o rescate'. La configuración del paisaje paceño en esta escena vuelve a poner en primer plano la pobreza y precariedad de los barrios periféricos, con la inseguridad y violencia ocasional a la que pueden ser sometidos sus habitantes, resaltando las escaleras y rampas que articulan distintos microespacios: constantemente los personajes circulan por caminos que suben y bajan, cerca de ripios y precipicios, o sea cerca del peligro.

Vicente encontrará a su hermano borracho en una taberna: "La ciudad nos ha separado Sebastián... Nuestra madre pide que regreses", le dirá, tras lo cual se lo observa en el velorio del padre ya de vuelta en la comunidad de Wilkani. Aquí se produce un regreso a la tierra de origen sin mediación de conciencia y elección: un hecho específico, la muerte, hace volver a Sebastián, capitulando de su postura anterior que 'renegaba' de su origen indígena. Sin embargo, ese 'camino' de regreso no aparece en imagen, directamente se nos instala en el espacio interno del velorio, donde vía el relato del jefe comunal, se hace un racconto de las virtudes del padre del protagonista en una imagen discursiva que complejiza aquella primera servil configurada en el inicio del film: "De muy joven lo llevaron a la guerra del Chaco... Todos los cargos de la comunidad los cumplió". Ya de nuevo en el presente del relato vemos la escena en la cual el joven militante se encuentra con una pareja de campesinos aymaras con los que no puede establecer ningún contacto y desesperado (sus últimas palabras serán: "¡Indios de mierda!"), terminará asesinado por la espalda por dos soldados. En contraplano, observamos que a la distancia el protagonista *lo ha visto todo*: Sebastián nuevamente en el limen de la *observación*, siempre en el 'borde' entre dos culturas.

Iniciando una nueva macrosecuencia, en otro alto del camino, se rememora el momento en que decide quedarse en su comunidad. La clave está dada por la herencia paterna: un poncho rojo con el que Sebastián se reviste durante los funerales de su padre, recuperando cierta dimensión de sí mismo: su ligazón filial y comunal. Dos autoridades simbólicas claves, el sabio amauta y la madre de Sebastián, esperaban y sabían de la vuelta del protagonista, y confirman de algún modo el re-arraigo del mismo. Esta escena de bienvenida se cierra con una celebración festiva comunitaria donde por un lado se despide al padre y se le da la

bienvenida al hijo. Allí aparece bailando con Sebastián, Basilia, otra llave importante de acceso a la comunalidad.

Continuando con la caminata Sebastián recuerda, vía auricularización subjetiva, la voz de quien luego fuera su esposa, y eso lo remite al tiempo donde tras cortejarla y recibir sus negativas, él la fuerza a tener relaciones. Aquí aparecen dos problemas: por un lado el sometimiento machista de la mujer sobre el hombre presente en la tradición cultural indígena (a pesar y a través de las relaciones de complementariedad de principios femeninos y masculinos), y por otro la vigencia de la espiritualidad indígena en las comunidades campesinas en contraposición con la experiencia urbana. Basilia se dirige a una huaca a ofrendar a los dioses sus huayruritos porque “ninguna desgracia me ha pasado este año (...) esto en la ciudad lo han olvidado (...) Nosotros seguimos creyendo en estas cosas. En la ciudad ya no saben, tú eres uno de ellos y no sabes nada”. Aquí se hace explícita una diferenciación interna entre un nosotros/ellos, que articula el título de la película, y aparece, además, un procedimiento visual-narrativo importante: en un paneo de izquierda a derecha se muestra el ‘borde’ de precipicio donde Sebastián fuerza a Basilia, pasando luego por la enormidad del paisaje circundante, hasta llegar a un nuevo borde-precipicio a mayor altura desde donde Sebastián mismo observa, se *observa*. Así se da forma a la co-presencia del pasado en el presente, la simultaneidad temporal por el paisaje que oficia no como mero escenario sino como territorio de memoria en movimiento; reforzando la tesis que venimos elaborando en relación a la *observación* como limen, por el que usualmente transita Sebastián sus recuerdos y su identidad.

Escenas después el protagonista es elegido autoridad comunal, y se muestra la celebración donde se lo confirma no sólo a él sino también a Basilia por ser su mujer, quien constantemente buscará llamar la atención de su compañero sobre la lógica comunal tradicional.

Nuevamente en el caminar de Sebastián, reaparecen los recuerdos ligados al liderazgo comunal, cuando en asamblea se discute sobre la aceptación o rechazo de ayuda de “los blancos” de la ciudad. Vicente alerta sobre el peligro clientelista subyacente. Vestido con sus ropas tradicionales, Sebastián escucha, aunque en la escena siguiente se dirige a la ruta con Basilia para tomar el ómnibus que lo lleve a la ciudad a concretar los acuerdos antes mencionados, vestido ‘de civil’, justificando que no lleva su poncho porque si así lo hiciera “me tomarían por un indio”. Resulta extremadamente significativo el hecho de que Sebastián se desprenda del poncho como signo de su pertenencia familiar, comunal (al ayllu) y cultural, como paso previo a ‘volver’ a la ciudad. Nuevamente, aquí se refuerza el sentido clandestino de la identidad indígena, la tensión antagónica entre el campo y la ciudad.

Seguidamente, esta última se configura de un modo diferente al que hasta aquí se ha desarrollado: el espacio simultáneamente reúne la modernidad de sus edificios (presente) y las construcciones hispánicas (pasado). Sebastián es introducido en un espacio de oficinas con computadoras y empleados ‘de cuello blanco’, subrayando desde la puesta en escena la diferencia radical con el universo campesino, pero también con el paisaje urbano periférico en el que a continuación vemos al protagonista con un intermediario que le propone un negocio fraudulento. Se trata entonces de un espacio urbano dividido él mismo en dos: un rostro limpio, moderno y ordenado, y otro sucio, atrasado, mentiroso, tramposo y ligado a la droga (de hecho el intermediario consume y ofrece droga a Sebastián, quien la rechaza).

Finalmente el consejo descubrirá tanto el silencio sobre un bloqueo al que había llamado la confederación campesina y no fue comunicado, como el negociado de ayuda social y concluyen: “Es para que no nos metamos en política, para que seamos como ovejas y puedan dominar el país”. A partir de aquí se desencadena la

persecución de Sebastián, quien por el mismo procedimiento que cuando forzó a Basilia, se *observa a sí mismo* huir por el campo. Cuando es apresado, se lo somete a asamblea pública (gestión de la justicia) donde se lo acusa de ladrón y mentiroso, faltas gravísimas en el código cultural, moral y espiritual aymara, y andino en general, guiado por cuatro principios: no mentir, no robar, no holgazanear, no adular. Sebastián ha quebrado los cuatro principios, y ha convertido a su comunidad, a los ojos de otros ayllus, en adulona y cobarde en relación al poder de turno al no plegarse al bloqueo. Sin embargo, él no acepta ninguna de las acusaciones recibidas, y por el contrario desprecia a su comunidad, alegando que nada comprenden. Será la madre de Sebastián quién dirima finalmente el asunto, haciendo explícita la ruptura del código aymara, y retractándose de su orgullo anterior: “De aquí para adelante no eres más mi hijo Sebastián”. Luego de esto el protagonista es públicamente humillado, dejándolo con el torso desnudo, y haciéndolo salir del territorio del ayllu montado en un burro y de espaldas. La síntesis de este momento la da un plano general en picado donde se encuadra parte del territorio comunal y el camino de salida por donde se divisa la columna que custodia a la ex autoridad, y en un nuevo paneo, vemos a Sebastián *volver a verse*. Consideramos que aquí se despliega un umbral interno en el relato, puesto que en un mismo paneo se produce la salida y la última llegada de Sebastián a su comunidad, cerrando esta macro secuencia.

La última se inicia con la entrada del protagonista en la comunidad seguido de algunos niños, uno de los cuales avisa al Tata Tankara de su presencia. Cabe destacar que el sabio (hombre vinculado a la Pacha, como orden cósmico espacio-temporal) se configura como maestro de niños en una lógica y dinámica diferente a la del maestro rural sin oponerse necesariamente a la sabiduría lógica contemporánea representada por Vicente: enseña a aprender de la Tierra, a ver y dejarse tutelar por los animales, las plantas y los signos de la naturaleza (entre estas dos figuras hay una nueva síntesis o constelación de saberes).

Se produce entonces el ansiado encuentro de Sebastián con su territorio de origen, representado por el Amauta: “Maestro, yo he venido porque soy de aquí, y aquí nomás tengo que quedarme...”, es decir morir y permanecer para siempre. Frente a la solicitud de Sebastián para hacer la danza antigua, el Tata contesta: “Pero esto ya no se baila aquí, ya tampoco nadie se acuerda... Cuando había un año terrible alguien se brindaba para bailar”. Tras anoticiarse de la muerte de su madre, Sebastián se asume como culpable responsable, y el Amauta, recibéndolo y aceptando su ofrenda expiatoria dice: “Yo sabía que ibas a llegar desde la ciudad a morir aquí...”. En las palabras del Tata Tankara se transparenta el sentido paisajístico, territorial del viaje experiencial y espiritual de la identidad geosimbólica del protagonista.

A partir de aquí, las dos series se irán tensando cada vez más hasta colisionar: el consejo de ancianos recupera, a partir de la iniciativa de Sebastián, ciertas prácticas rituales abandonadas y con ella cierta dimensión de su propia memoria, mientras los campesinos en lucha, traen a sus muertos y heridos de la resistencia junto a los mineros opositores a la dictadura. Si bien la tensión es creciente, consideramos que la lucha por el territorio histórico, social y político, posee una necesaria dimensión subjetiva representada por el drama de un sujeto que busca re-territorializarse, volver a su tierra-comunidad de origen para re-nombrarse (y descolonizarse) a través de la danza-ritual del Tata Danzante. Resulta muy sugestiva la última escena en la que vemos a Sebastián, como ‘Sebastián’: se halla en un pequeño recinto semioscuro preparándose para bailar, poniendo en condiciones su atuendo y conversando con unos niños, que, y no es un detalle menor, lo ‘nombran’ como ‘tío’. Es de algún modo su re-ingreso a la comunidad a través de la mirada de los niños,

(recordemos que desde nuestra perspectiva el reconocimiento es una clave geosimbólica). Los niños funcionan también como herederos de la danza, el rito y la celebración espiritual del Danzante: en ellos se duplica lo que una vez hubo en la mirada de Sebastián-niño maravillado por el baile de Benedicto, puesto que podrían continuar la tradición recreándola, ellos son el futuro (también) de la Nación Clandestina⁷. Volviendo al momento de la preparación de Sebastián, al salir del cubículo, lugar de transmutación, nuevo vientre desde el cual vuelve a nacer a la comunidad, sin corte alguno, la cámara sólo enfoca la enorme máscara del Danzanti que ya está en la cabeza del protagonista, quien va adoptando los movimientos de la deidad evocada, frente a la mirada embelezada de los niños.

Comienza el último tramo de su peregrinaje recorriendo el ayllu y el territorio de origen como danzante, seguido por una pequeña caravana de viejos, niños y mujeres que va creciendo hasta convertirse en el plano siguiente en una multitud más grande congregada en un paraje que suponemos cercano al ayllu, rodeando al Danzante. Poco a poco el encuadre se va abriendo hasta cubrir panorámicamente una buena porción del paisaje circundante, en una toma de belleza imponente: el hombre y la comunidad son paisaje junto a la Naturaleza, que los incluye y engulle.

Volviendo al cruce de las dos series, podemos pensar su relación como la alternancia de la danza-caravana (ritual ancestral: cultura e identidad) por un lado, y la lucha en marcha (participación política, protagonismo colectivo, solidaridad: defensa de la cultura, la identidad en términos político-históricos). Ambas series van 'surcando', marcando el espacio, el territorio y lo redibujan como paisaje a través del dolor: de un lado por haber roto los vínculos comunitarios, el sufrimiento por el desarraigo físico y espiritual cuya única salida y cura es la muerte; del otro los muertos masacrados por y en la lucha. Luego de la colisión de ambas series, y la intervención del Amauta, pieza relacional clave para que Sebastián no sea linchado, el protagonista continúa su danza, y mientras la música se difumina, el viento de los Andes se hace cada vez más presente, en un nuevo efecto de amplificación vía auricularización. El silencio también aparece y subraya el estado de trance por el que atraviesa el protagonista, que en la última escena de su danza es encuadrado ocupando nuevamente la casi totalidad del plano: es una amplificación de su figura, un Sebastián que se ha transmutado en el Tata Danzante y es enorme, hasta morir.

La escena final da cuenta del proceso de reentrada del sujeto en su comunidad: una larga caravana negra, carga a cuestas a uno de los suyos, que reingresa en el paisaje humano y natural del ayllu, la muerte y el ritual lo han devuelto definitivamente a su comunidad, es el destino de re-arraigo logrado: la muerte es para Sebastián vida y reconocimiento. Aquí un breve paneo vuelve a sorprendernos: Sebastián es parte de su propia caravana funeraria, y *observa...* En la *observación* linde, del que venimos hablando desde el inicio, vemos traslucirse y traducirse la experiencia desgarradora de una identidad desarraigada buscando tras un penoso y difícil regreso, el reingreso en lo comunitario: la identidad de Sebastián ha sido paisaje modelado por diversas experiencias que van del campo a la ciudad, de Mamani a Maisman, de la milicia y la represión, al servicio y reciprocidad, del liderazgo a la corrupción, de la celebración a la humillación, del campesino al artesano fúnebre, de quien fuerza a una viuda (Basilía) a padre putativo (Tomacito), de recibir a niños muertos a contagiarles la magia como Tío, de desterrado a Danzante ritual.

⁷ No olvidemos retrospectivamente que en La Paz Sebastián confeccionaba ataúdes, símbolo del encierro más extremo y en el marco de la ciudad, la fatalidad a la que muchos pequeños se hallaban expuestos.

III. Consideraciones finales

Hemos intentado leer nuestros materiales artísticos como reflexiones que *constelando* distintos saberes culturales permiten expandir y diversificar universos de sentido. De cara a la problematización del espacio y el territorio, la forma que adopta esa *constelación de saberes*, es la de *paisaje estético*, entendiéndolo como una modulación simbólico-cultural del territorio que favorece procesos de construcción de la identidad social, y como re-presentación discursiva del territorio que incorpora una relación entre la realidad que se vive y la posibilidad de otras formas de ser. En ese sentido el paisaje estético que construye tanto *La Odisea* como *La Nación clandestina* dibuja un conjunto de ideas y experiencias ligadas al cambio y también a los condicionamientos y limitación/opresión presente.

Como todo paisaje, el estético no está dado sino que se produce y configura *en sistema*: ese sistema se articula a partir de un conjunto de *geosímbolos*, en tanto unidades mínimas de sentido, elementos de cohesión y disrupción de la identidad. Estos núcleos de tensión-contradicción del discurso sobre la identidad y modeladores del paisaje pueden ser observables, por ejemplo, en la problemática del itinerario que va del desarraigo al rearraigo a la tierra de origen.

Mencionemos algunos elementos comunes presentes en los dos paisajes:

- El macro conflicto que atraviesa las obras es la necesidad de romper con el desarraigo y volver a la tierra de origen, para recuperar la identidad y sus núcleos geosimbólicos constitutivos: nombre, lengua, patria/comunidad, lazos.
- Los contextos socio-históricos circundantes al regreso a la tierra de origen son hostiles: la guerra, la violencia, la venganza desestabilizan el marco social compartido para la producción del Sentido.
- Ambos se caracterizan por plantear una lógica dual que hace dialogar lo individual, subjetivo, particular, con lo colectivo, histórico, político, y entra en estrecha sintonía con la estructura de *constelación* que ambas obras poseen: más allá y a través de la combinación de procedimientos, tecnologías y conocimientos, en lo estrictamente narrativo lo ritual, lo ancestral, ubicado en el polo subjetivo inicialmente, se expande y empalma con la historia social ubicada en el polo colectivo.
- La intermediación/conexión de dimensiones individual-colectiva, ritual-histórica se hace a través de caracteres liminares: Atenea, Tiresias, el Yatiri, y el Tata Danzante. Se trata de figuras ambivalentes ligadas simultáneamente a lo ritual y a la razón, el conocimiento del tiempo y el espacio y la ley de los hombres, que hacen posible el paso de lo particular a lo colectivo, ya sea a través de preguntas retóricas, enigmas, reflexiones, aseveraciones o intervenciones tipo *deux ex machina*.

Bibliografía

Azcuy, Eduardo. *Mirar desde el sur*. Buenos Aires, Biblos, 1994.

Brie, César, *La odisea*. La Paz, Plural Editores. 2009.

Certau, Michel de, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana Departamento de Historia. 1993

_____ *La toma de la palabra y otros escritos políticos*, México, Universidad Iberoamericana. 1995

Colombres Adolfo, "El rito o la cultura como acto compartido" en *Teoría transcultural del arte*. Buenos Aires, Ediciones del Sol. 2004

Escobar, Ticio, "Cuestiones sobre el arte popular" en *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires, Del Sol. 1991.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Siglo XXI. Buenos Aires. 2004

Giménez, Gilberto, "Cultura, territorio y migraciones. Aproximaciones teóricas".

Revista Alteridades 11 (22). 2001. Págs. 5-14. 2001

Gimenez, Gilberto y Catherine Héau Lambert "El desierto como territorio, paisaje y referente de identidad" en *Culturales*, enero-junio año/vol III N° 005 Universidad Autónoma de Baja California. Mexico. 2007

Jofré, Ivana Carina, María Belén Guirado López, Luciano Bonfatti, Selene Araya Lisette y Pablo Daniel Aroca Negron "Arqueologías nativas como una elaboración colectiva y la militancia en la investigación", en XVII Congreso Nacional de Arqueología Argentina 2010. Capítulo 29, Mesa redonda 2 Tomo IV. Pp. 1465-1469.

Kenny, Sofía, *Buscando el otro cine. Un viaje al cine indigenista boliviano*. Mendoza, FfyL. Universidad Nacional de Cuyo. 2009

Kusch, Rodolfo, *Geocultura del hombre americano*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, pp. 155-157).

Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. 2004

Thomas Julian, "Arqueologías de lugar y paisaje" en *Odre*, I (ed.) *Archaeological Theory Today*, 165-186. Cambridge. Polito. 2001.

Torres Roggero Jorge, *Dones del canto: cantar, contar, hablar: geotextos de identidad y poder* Córdoba, Ediciones del copista. 2005.

Vera Herrera Ramón, "La noche estrellada (la formación de constelaciones del saber)". *Revista Chiapas* 5 1997 (Mexico: ERA-IIEc)

<http://www.ezln.org/revistachiapas>

Filmografía

Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *La Nación clandestina* 1989.

Javier Álvarez, Alejandro Zárate, César Brie y Teatro de Andes, *La Odisea*, 2009. Versión digitalizada de la puesta en escena, facilitada por el grupo.