



Experiencias de montaje creativo: de la historia oral a la imagen en movimiento ¿Quién escribe la historia oral?¹

Silvia Rivera Cusicanqui

Socióloga y activista boliviana, de ascendencia aymara, vinculada al movimiento indígena katarista y al movimiento cocalero. Junto con otros intelectuales indígenas y mestizos fundó en 1983 el Taller de Historia Oral Andina, grupo autogestionario que trabaja temas de oralidad, identidad y movimientos sociales indígenas y populares, principalmente en la región aymara. Es autora de varios libros y ha realizado videos y películas, tanto documentales como de ficción.

Correo: yatichiritwa@yahoo.com

Recibido: octubre 2012 / Aprobado: noviembre 2012

Resumen

Este artículo marca la apertura de Silvia Rivera al mundo de la sociología de la imagen y del montaje audiovisual. De este modo nos ofrece una reflexión importante sobre la práctica de la historia oral ¿Quién escucha? ¿Quién habla? Por otro lado, nos invita a pensar acerca de la producción audiovisual y la autoría, vinculándola con los distintos movimientos sociales y políticos de gran influencia en la historia social boliviana, como el anarquismo, el katarismo y el indianismo. Finalmente nos comparte los procesos creativos que la llevaron a trabajar en el cine, mayoritariamente en el género de docu ficción.

Palabras clave: Historia oral, sociología de la imagen, autoría colectiva, docuficción, montaje

Resumo

Este artigo marca a entrada de Silvia Rivera no mundo da sociologia da imagem e da montagem audiovisual. Deste modo nos oferece uma reflexão importante sobre a prática da história oral. Quem escuta? Quem fala? Por outro lado, nos convida a pensar sobre a produção audiovisual e a autoria, vinculando-a com distintos movimentos sociais e políticos de grande influência na história social boliviana, como o anarquismo, o katarismo e o indianismo. Finalmente compartilha conosco os processos criativos que a levaram a trabalhar no cinema, principalmente no gênero docuficção.

Palavras-chave: história oral, sociologia da imagem, autoria coletiva, docuficção, montagem

¹ Artículo publicado originalmente en “Violencias (re) encubiertas en Bolivia” (2010) donde se reúnen escritos de la autora elaborados entre 1990 y 1999.

Hace algún tiempo he adquirido la mala costumbre de expresar en público el repudio por mi obra anterior, para no enredarme en debates sobre un pensamiento al fin de cuentas cambiante, sometido a permanente revisión. Pero este es un encuentro sobre escritura y mujeres, y la mía es una entre otras trayectorias femeninas que nos muestra un camino desigual, lleno de negaciones y recomienzos. Un ejemplo elocuente creo que es el de Teresa Gisbert, cuyo punto de partida fue una lectura hispanista y oficial de la historia boliviana- compartida con su cónyuge y colega José de Mesa- que abandonó luego para transitar por caminos que la llevaron a las antípodas de esta postura inicial. Su curiosidad y amplitud le abrieron las puertas de la etnohistoria, la semiótica, la arqueología y el análisis iconográfico, para descubrir a través de estos nuevos enfoques la matriz civilizatoria indígena, que pervive y se transforma a su vez, en los intersticios de las formas culturales impuestas. Me identifico con esta actitud iconoclasta de Teresa Gisbert hacia su propia historia intelectual, que le permite voltear su pedestal de consagrada especialista en arte virreinal, para entrar en terrenos no hollados, en busca de realidades más contundentes y profundas. Quizás esto nos muestra, como decía Adriana Bravo, la ventaja de nuestra desventaja, el lado afirmativo de nuestra autodesvalorización.

Mi caso ilustra similares rupturas y cuestionamientos, en un tránsito azaroso por varios géneros de la escritura historiográfica y sociológica, pasando luego a la imagen documental y finalmente al guión y puesta en escena de ficción.

Mis primeros trabajos en video surgieron directamente de la historia oral y sus necesidades de comunicación. Pero luego la imagen va plasmando otro tipo de expresividades, más personales, en las que aflora el inconsciente en tramas de muerte, envidia, amor y profecías. Esta experiencia me ha confirmado que la fluencia y la movilidad son condiciones básicas en mi hacer creativo, y me siento privilegiada de vivir en el sur, donde puedo cruzar con libertad las cárceles disciplinarias para expresar mi continuidad vital. Porque en el fondo, a través de formatos muy diversos, me sigo haciendo las mismas preguntas básicas sobre la realidad, aunque siguiendo un rumbo zigzagueante y discontinuo. El guión de ficción o docuficción se ha convertido así en un intento, a la vez expresivo y racional, de seguir indagando en el tejido de lo social, pero a través de personajes contruidos en la singularidad de sus dramas cotidianos.

La sociología de la imagen (que es lo que creo haber hecho en mis trabajos de video) no es nueva en nuestro país. En el siglo XIX, antes de la existencia misma de esta disciplina, Melchor María Mercado dibujaba el paisaje social y cultural de los más alejados rincones y rutas de

Bolivia, construyendo uno de los textos interpretativos más agudos sobre el “abigarramiento”, el mestizaje, el mercado interno y las paradojas del poder político en Bolivia. Un siglo más tarde, Jorge Sanjinés era el primero -antes que Fausto Reinaga- en descender el velo nacionalista que había caído sobre el tema indígena en Bolivia desde 1952. Sus películas nos revelaron súbitamente que aquí no sólo había indios, sino racismo, violencia y negación cultural. Nos mostraron la falaz democratización movimientista, que se empeñaba en abolir los términos raciales del lenguaje oficial, mientras circulaban y se multiplicaban exuberantes en el habla privada y en los tinglados de la mediación política.

Así, mientras el trabajo indígena sustenta la estructura productiva del país, el poder se construye sobre una ciudadanía ilusoria, que sólo encubre nuevas formas de racismo y exclusión. Pues bien, todos estos procesos pueden leerse con elocuencia en la obra de Sanjinés, pero concretizados en personajes inolvidables, como los creados por Vicente Berneros en Ukamau. Marcelino Yanahuaya en Yawar Mallkuo Reynaldo Yucra y Orlando Huanca en La nación clandestina. Estas individualidades trazan así los arquetipos de conductas colectivas y nos muestran, con mayor vigor y precisión que cualquier texto de sociología, la textura íntima de este país atravesado por tantas brechas y silencios culturales.

El desnudamiento de la trama étnica de la dominación, a partir de una matriz colonial que cruza la contemporaneidad de la sociedad boliviana, fue algo en lo que para mí tuvo mucho que ver el cine de Sanjinés y el Álbum de dibujos de Melchor María Mercado. Ellos me confirmaban esa vaga sensación que yo tenía de vivir en un país donde los tiempos son distintos y “las edades se dan la mano”. Así, por ejemplo, en el trabajo con miembros aymaras del Taller de Historia Oral Andina, la transcripción de entrevistas nos hacía escuchar las voces largamente silenciadas de los sobrevivientes de las luchas antioligárquicas de los años 20, que se referían a los latifundistas criollos como “españoles”.

El horizonte colonial de nuestro inconsciente colectivo surgió también con fuerza en otra ocasión, cuando un utawawa de Chulumani me preguntó, inquieto, sobre el bloqueo de caminos que en esos momentos se llevaba a cabo en el Altiplano (más o menos por 1984). Al confirmarle que, efectivamente, se estaba dando una gran movilización campesina, me dijo seriamente: “¿Y vos crees que en La Paz ya habrán empezado a carnear españoles?”. En esos momentos creí estar hablando con un hombre del siglo XVIII, listo para unirse al cerco de Tupa Katari. De algún modo vi confirmadas las ideas de René Zavaleta sobre la crisis social como un momento de disponibilidad cognoscitiva, que nos deja ver “las heridas



más antiguas”, aquellas que, como dice Octavio Paz, “manan sangre todavía”. Un pasado remoto emerge vivo, imágenes atávicas salen a la superficie y actúan, la furia de los tiempos se desata. Este es el tipo de conocimiento, riesgoso y abismal, que me ha deparado la historia oral, y con ello he encontrado también, paradójicamente, los límites de la escritura.

La relación de escucha enfrenta a un mínimo de dos personas, portadoras de sus propias peculiaridades sociales e históricas. Sus “localizaciones” en el diagrama social pueden incluso ser opuestas. En la experiencia con testimonios, he tenido con frecuencia la sensación de moverme a través de estereotipos, que al tiempo de conversar comienzan a ser desmontados. Lentamente, el diálogo va tejiendo puentes sobre brechas de clase, de habitus cultural y de generación. Las percepciones de interrogadores e interrogados

se transforman en un proceso largo donde acaba por surgir un “nosotros” cognoscente e intersubjetivo. Pero, ¿qué papel juega en ello nuestra voz? ¿Qué efectos provoca nuestra escucha? ¿Cuánto puede alterar, desde su localización-distinta, a la voz que está escuchando? Y ¿cuánto ese sujeto no invade a su vez a la persona que escucha?

Hay quienes piensan que el ejercicio de la historia oral es pasivo: como si se tratara sólo de encender la grabadora y transcribir los testimonios, para ilustrar temas a menudo cocinados en el gabinete. Esta vulgarización de la práctica de la historia oral es moneda corriente en muchas ONG que practican una suerte de “populismo” retrospectivo, donde la memoria de viejas sumisiones se canaliza hacia un discurso del lamento. De este modo, la pasividad encubre manipulaciones más sutiles, que refuerzan nuevos diagramas de poder. A contrapelo de esta tendencia, nuestro trabajo de historia oral ha sido más humilde y ambicioso a la vez. En un único libro, hemos plasmado con Zulema Lehm la experiencia de cinco años de escucha activa, densa y llena de meandros y altibajos —también de traumas y dolores revividos—, que nos fue enfrentando a la posibilidad de ser interpeladas, cuestionadas y transformadas, no sólo en nuestra comprensión teórica de las cosas, sino en el sentido vital de la experiencia intersubjetiva. Para ello, tuvimos que descubrir los puentes hacia un tiempo que no es el nuestro, pero también hacia experiencias de vida marcadas diversamente por su nexo con el trabajo manual. Esta “ética del trabajo” se fue internalizando en nuestra práctica a través de la artesanía del montaje, de la que me ocuparé en seguida, dando lugar a un libro que es casi un epitafio. El acompañar los entierros de esos viejos luchadores anarquistas ha sido un trauma que me ha revelado también la inutilidad de las palabras y los límites de la escritura para capturar, así sea efímeramente, el genuino chispazo de esas vidas.

Crear es descubrir

Los artesanos libertarios y la ética del trabajo es, como les dije, el único trabajo firmado de historia oral en el que he participado, junto con Zulema Lehm. El hecho mismo de esta autoría, que parece apropiarse individualmente de un trabajo colectivo, resultó de un debate interno del grupo, en el que Zulema y yo terminamos perdiendo. Nosotras postulábamos la autoría colectiva con los cinco protagonistas principales del libro. La dinámica de tertulias y la apropiación colectiva de los materiales, que se transcribían a medida que se iba grabando, nos hacían ver como natural y lógica esta opción de autoría colectiva, que por lo demás había sido común en nuestro trabajo previo con el Thoa. Sin embargo, los argumentos de nuestros interlocutores resultaron contundentes.

El esquema general de montaje de estos textos, la selección de temas y su ordenamiento fueron, sin duda, resultado de discusiones y elecciones conjuntas. Pero el hilvanado fino, el juego impresionista, la yuxtaposición, eran parte de nuestra artesanía. Este hilván fino se hizo visible al discutirse la cuestión de la autoría. Los compañeros nos demostraron que el montaje había sido una construcción nuestra, basada en nuestras afinidades y sensibilidades, nuestras filias y fobias. La nuestra era una lectura peculiar del anarquismo, marcada por experiencias generacionales que iban de las revoluciones universitarias a fines de los años sesenta, a la impronta katarista-indianista de los ochenta. Esta lectura generacional era vista por ellos como la consecuencia lógica de todo el trabajo: “Miren, nosotros hemos sido anarquistas a nuestro estilo, en nuestra época y lo que han hecho ustedes es un anarquismo distinto. Está bien, ése es el anarquismo de ustedes, les toca a ustedes, nosotros ya nos vamos a morir, ustedes son las que van a seguir”.

Nos estaban diciendo que tengamos la valentía de asumir nuestros sesgos, de hacernos cargo de la lectura interpretativa que habíamos hecho a lo largo de todo el proceso, y también en el montaje. Porque el anarquismo había sido una cosa muy diversa, muy heterogénea, y ellos nunca fueron nada parecido a un “grupo” antes de iniciar este trabajo. Eran una colectividad azarosa, nutrida de los azares de la muerte. La muerte los dejó vivir y ese destino de sobrevivientes los colocaba en una posición muy especial. No eran propiamente un colectivo formado, y entre ellos había diversos tipos de líos y confrontaciones, que al hurgar en el pasado salían de nuevo a la luz haciendo estallar una serie de discusiones, a veces muy conflictivas. Sin embargo, a lo largo de los años de tertulia semanal, el diálogo establecía puentes, unas voces salían a relucir más que otras, surgían temas que provocaban nuestra inquietud, y otros que nos parecían ya trillados, gastados. También había estilos narrativos, formas de contar las cosas que nos parecían

sugerentes, unas más y otras menos. Nos parecía, por ejemplo, que Lisandro Rodas, carpintero trilingüe, tenía una visión más interesante del anarquismo que José Clavijo o Teodoro Peñaloza —sastre y profesor, ambos con trayectoria dirigencial— quienes postulaban la clásica utopía industrialista del sigloXIX. Lisandro, en cambio, después de muchos exilios y confinamientos, llegó a la conclusión de que los indios Mosetenes con los que terminó viviendo en uno de esos períodos, eran la ilustración perfecta de la utopía anarquista: una sociedad sin dios, sin ley ni rey, donde no hay matrimonio ni propiedad privada.

Seguramente, en la época de la FOL, habrían considerado anecdóticas estas ideas, o quizás las habrían rebatido desde la visión ilustrada e industrialista dominante. Pero a nosotras, que habíamos pasado por los influjos del ecologismo, el feminismo y el indianismo, la posición de Lisandro nos encantaba, porque parecía contener en la práctica, los rasgos de un anarquismo más afín con nuestro tiempo. La narrativa de esa práctica se transformó así, por obra del montaje, en un reabrir la discusión sobre las utopías anarquistas, producto de nuestra directa intervención. Yo creo que es preciso reconocer la intervención que produce el montaje en la narrativa oral, transformándola radicalmente en su paso a la escritura. “Crear es descubrir”, ha dicho Susan Sontag en algún ensayo, y no cabe duda que el ejercicio del montaje de testimonios, tal como lo hemos practicado nosotras, ilustra muy bien este nexo. En el diálogo, pero también en el montaje hay como un alambique nuestro, producto de nuestra personalidad creativa y teórica, pero también de nuestra experiencia vivida. Trabaja con materiales heterogéneos y hace combinaciones raras. Descubre una suerte de patrón secreto, un diagrama subyacente en el que la historia pasada halla nuevos sentidos al ser confrontada con los dilemas y vivencias del presente.

El cine y la inutilidad de la escritura

No voy a mostrarles mi último video, que ya data de 1996, pero en cambio voy a relatarles algunos aspectos de mi trabajo docuficcional, que creo ilustrarán bien esta idea del montaje creativo que surgió con la experiencia de la historia oral. En Wut Walanti: Lo irreparable (18 min.), opté por un tipo de montaje paralelo en base a dos ejes narrativos, unidos por una metáfora. El trabajo sobre la piedra, en manos del escultor Víctor Zapana, se entrelaza con los testimonios de los deudos y la puesta en escena de la masacre de Todos Santos (1-2 noviembre, 1979). En las condiciones de realización de este video, no era practicable la representación realista de este evento, y yo hallaba más seductora la idea de metaforizar la masacre, o mejor, de buscar una metonimia que sintetizara las idea compleja de la violencia. Trabajé entonces con dos símbolos: la piedra y el pan. Mediada por la violencia

creadora del cincel y el combo, la piedra se transformaba en Katari a manos de Víctor Zapana. En tanto que el pan era el cuerpo vulnerado de las víctimas, cercenado por la violencia destructiva de los soldados que pisotean panes en medio de las tumbas. A mi juicio, el montaje y la puesta en escena son recursos que pueden usarse, no para hipnotizar al espectador, sino para abrirle posibilidades reflexivas. En Wut Walanti intenté producir contrastes y oposiciones entre texto e imagen, para lograr precisamente esta apertura reflexiva. Así, cuando Víctor Zapana habla de “los lobos disfrazados de ovejas” su imagen se funde con un paneo sobre el edificio del parlamento, antes de acercar la cámara al grupo de deudos y sobrevivientes de la masacre, que cada cierto tiempo se reúnen en la plaza Murillo para gritar y reclamar por sus muertos. El llanto de una señora estalla al describir la imagen de su hijo ensangrentado, como concretizando brutalmente el zarpazo de los lobos.

De ahí que yo creo que la realidad se reconstruye por las mutuas resonancias que crea el montaje entre imágenes diversas, a las que extrae nuevos significados por una especie de tratamiento de shock. Esto no es nada nuevo, ya lo había propuesto Einsestein como un metalenguaje del montaje, sumamente conceptual, pero cuya fuerza y eficacia sólo pueden medirse en la práctica, por el impacto sensorial, emotivo e intelectual que provoca en los espectadores. La arquitectura del montaje podrá ser todo lo conceptual que se quiera, pero es un armazón que no se ve, no se nota, y es esto lo que a mí me gusta del cine, lo que no se hace explícito pero conmociona, golpea y transforma al espectador.

En el documental la gama de posibilidades de montaje es muchísimo mayor que en la ficción. El montaje creativo trabaja aquí como en la historia oral, seleccionando ejes temáticos a partir de un registro libre muy abundante. En el caso de Wut Walanti he entretejido esta recolección libre con puestas en escena y con registros más controlados, sobre la base de entrevistas dirigidas. Y ahí me he dado cuenta que la diferencia entre documento y puesta en escena es muy sutil. Las personas entrevistadas, de una u otra manera, enfrentan a la cámara poniendo en escena su relato, desordenando y reordenando el esquema de la entrevista con salidas y giros imprevistos. Esto fue lo que pasó con Víctor Zapana, cuando creó de improviso la metáfora que sirve de título al video. En las entrevistas preparatorias ni se había mencionado esta frase, por lo demás dicha en un aymara antiguo, que ya pocos manejan y comprenden.

El misterioso nexo entre el testimonio de don Víctor y las puestas en escena de la masacre de Todos Santos, surgió en el último día del rodaje, cuando nos sorprendió regalándonos la noción de Wut Walanti, y explicándonos su sentido. Como una piedra rota, los injustamente muertos, los inocentes masacrados, nos hablan desde las



fisuras del tiempo del daño irreparable que la colectividad sufre al quedar impunes estos crímenes, y de la herida moral que nos inflige el cinismo de los poderosos.

Es la inutilidad de las palabras y de las denuncias, lo que me ha llevado a captar de otra forma la indignación moral colectiva y plasmarla a través del montaje creativo. en un documento al fin de cuentas inocuo —porque el video en nuestro país ni se exhibe, ni se discute por lo general— pero más libre que la escritura de los riesgos de la manipulación. Uno de los motivos más fuertes de mi alejamiento de la escritura sociológica ha sido precisamente la facilidad con la que el conocimiento racional se injerta en las legitimaciones del poder. Lo que ha pasado con mi libro *Oprimidos pero no vencidos* y la apropiación reformista que de él ha hecho una generación de intelectuales de lo “pluri- multi” me ha convencido de las capacidades retóricas de las élites y de su enorme flexibilidad para convertir la culpa colectiva en retoques y maquillajes a una matriz de dominación que se renueva así en su dimensión colonial.

Mi pase a la imagen en movimiento busca escapar a esta fórmula de cooptación, a través de un diálogo directo con un público amplio y heterogéneo, cuyas identificaciones, filias y fobias espero provocar. La actitud personal de romper con los esquemas de percepción establecidos, con las fórmulas narrativas consagradas, creo que ha superado ya esa fase de amargura que me llevó al docuficción de denuncia. En mi nuevo cortometraje Sueño en el cuarto rojo, estoy intentando, esta vez en celuloide, una exploración distinta, a través de la danza y de las máscaras, que transfieren a los personajes su carga de transgresiones y desdoblamientos, en medio de una borrasca de amor y celos. Aquí pareciera que lo social pasa completamente a segundo plano, por el tono intimista y onírico del drama. La verdad es que sólo después de la exhibición podré saber si la apuesta por una narrativa de este tipo puede interpelar al público en sus identificaciones colectivas. Eso es lo bello y lo riesgoso de la obra cinematográfica: siempre quedará inconclusa hasta no culminar el periplo que la devuelve a las multitudes. 樂



Inicio

Quiénes somos

Capacitación

Investigación

Observatorio de Medios

Publicaciones

Centro Audiovisual

¿Que hace?

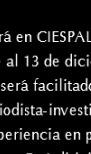
Investigación

Consejo Consultivo

Publicaciones

Cursos CIESPAL

Taller "Elaboración de investigaciones periodísticas"



Se realizará en CIESPAL del 14 de noviembre al 13 de diciembre de 15h00 a 17h00 y será facilitado por Mariana Neira, periodista-investigadora con amplia experiencia en periodismo de investigativo. Está dirigido a periodistas, comunicadores sociales, profesionales y estudiantes de comunicación. Hoja de vida - Programa - Inscripciones

+ LEER MÁS...

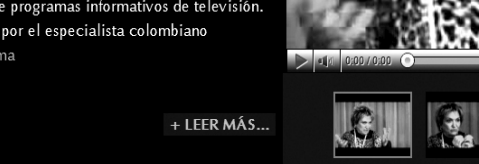
Taller: Presentadores de noticieros para televisión



El evento se realizará durante 5 sábados de 09h00 a 13h00 del 22 de octubre al 26 de noviembre. Está dirigido a profesionales de la comunicación, periodistas y profesionales que desean seguir un proceso de formación para la presentación de programas informativos de televisión. Será facilitado por el especialista colombiano Edgar. Programa

+ LEER MÁS...

Canal CIESPAL














www.ciespal.net

