

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS



LA INSURRECCIÓN DE LAS IMÁGENES
CINE, VIDEO Y REPRESENTACIÓN INDÍGENA EN BOLIVIA

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTADA POR:
ANA DANIELA NAHMAD RODRÍGUEZ

TUTORA:
DRA. MÁRGARA MILLÁN MONCAYO



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Dani, por las palabras y los sueños

AGRADECIMIENTOS

Comenzaré con la gente que construye cotidianamente la Universidad Nacional Autónoma de México, que me ha acompañado desde hace años en la aventura de crecer y conocer. Entre esas personas se encuentra Márgara Millán, que me guió en este proceso, pero también Maya Aguiluz, Silvia Soriano, Hugo José Suárez y Lucio Oliver que con sus comentarios, críticas y compromiso enriquecieron este trabajo.

5

Quiero agradecer al Posgrado de Estudios Latinoamericanos la posibilidad que me dio de descubrir la inmensa realidad boliviana en un momento crucial. En Bolivia, donde se quedó una parte de mí, agradezco a Cecilia Salazar su acogida académica en el Posgrado de Ciencias del Desarrollo de la Universidad Mayor de San Andrés (CIDES); al Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) los materiales y la oportunidad de intercambio intelectual; al Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC) el panorama visual que me mostró de los pueblos indígenas y a la Cinemateca Boliviana el apoyo. Esta tesis no sería lo mismo sin el diálogo y la posibilidad que me dieron Don Jorge Sanjinés y Don Reynaldo Yujra de entrar a su mundo y aprender de su apuesta por las imágenes.

Que sería yo sin mis abuelos. Gracias Sara por toda la entrega, gracias Salomón por todas las certezas, gracias Bene y Yolanda por la confianza.

Un agradecimiento especial va para todos los que dieron sentido a esta tesis, a todos los que encontré y desentrecí durante este tiempo, a mis amigos de siempre, a mis amigos del posgrado y a la gente que con su presencia sencilla ha iluminado mi vida, como Doña Mati.

Fundamentalmente, quiero reconocer a los que me acompañaron y contribuyeron decisivamente con esta tesis: al Dani, por los retos intelectuales y por todo lo que me ha enseñando; a Leo, por su atenta lectura, pero sobre todo por la amistad; a Norma y Daniel por el cariño y a mis carnalitos Felipe y Bruno por la motivación que significa verlos cuestionar el mundo.

INTRODUCCIÓN

La imagen verdadera del pasado pasa de largo velozmente. El pasado sólo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible.

WALTER BENJAMÍN, *TESIS SOBRE LA HISTORIA*

6 Bolivia se encuentra hoy en el centro de las miradas mundiales, no por sus producciones cinematográficas o en video sino por sus procesos políticos. En 2005, ante el asombro de propios y extraños, un indígena, Evo Morales Ayma, llegó a la presidencia de ese pequeño país, que muchos llaman *el corazón de América*. Una verdadera conmoción se generó, pues con ello se afianzó un ciclo rebelde. Este suceso llenó de esperanzas a los movimientos indígenas de la región, también despertó suspicacias y añejos temores en las elites bolivianas y en los intereses transnacionales. Con analogías cinematográficas Emir Sáder sintetizó este proceso, adelantando la relación ente imágenes y política que será el centro de debate de esta tesis:

Hollywood ya nos enseñó: los “guapos” son los *cowboys*, que luchan contra los malos: los indígenas o “pieles rojas”, traicioneros, expresión de la barbarie en pleno suelo yanqui. Hollywood ya criminalizó a japoneses, chinos, coreanos, africanos, árabes, mexicanos y, mediante estos últimos, a todos los latinoamericanos.

Ya aprendimos qué es bueno y qué es malo; qué es feo y qué es bonito; quién (supuestamente) gana y quién pierde.

De repente un indígena se vuelve presidente de la república: es inaceptable. Basta que John Wayne –el estadounidense indómito– tuviera que descansar, para que los indios atacaran de nuevo: ocuparan el Palacio Quemado, se posesionaran de ministerios, llamaran a una Asamblea

Constituyente, hablaran en nombre del pueblo boliviano, se apropiaran de las riquezas naturales: tierra, agua, gas, petróleo.¹

Como menciona Emir Sáder, Hollywood ya lo exhibió muchas veces, ya lo repitió hasta el cansancio y lo sigue fotografiando en los filmes contemporáneos: “los indios deben continuar sometidos, los indios son los malos de la película”. Sin embargo, hay que preguntar qué nos dice la industria artesanal del cine en Bolivia al respecto, cómo están subvirtiendo las imágenes locales marginadas estas relaciones de dominación expresadas en la pantalla grande. Esto permite que nos adentremos en un ámbito de la historia cultural latinoamericana.

Si en los centros de conocimiento se suelen olvidar los aportes teóricos y epistemológicos de las periferias latinoamericanas, con más fuerza el hegemónico modo de producción visual hollywoodense promueve el desconocimiento de las imágenes alternativas, cines y videos que dialogan y proponen nuevas maneras de observar y representar al mundo.

Bolivia tiene un cine marginal como toda su industria. Entre 1995 y 2002, por ejemplo, se estrenaron tres películas y en todo el país, por esas fechas, sólo existían quince salas de cine, la ciudad de El Alto, protagonista de los eventos de la guerra del gas, no cuenta con una sala propia.² A pesar de la aparente nulidad en la producción de imágenes, Bolivia “vive hoy una batalla de imaginarios”³ que se expresa, entre otros muchos canales, por medio de tecnologías visuales que se encuentran en guerra por las imágenes. Se vive un conflicto en las políticas de la representación visual, iniciado por sectores de izquierda, en el que hoy tienen la estafeta los grupos indígenas. No sólo están en juego las imágenes, sino todo el sistema político y en esta disputa se concentra gran

¹ Emir Sáder, “Bolivia debe fracasar”, *La Jornada*, 20 de abril de 2007, [s. p.]

² Ricardo Bajo Herreras, “El último boom del cine boliviano”, en *El Ojo que Piensa. Revista Virtual de Cine Iberoamericano*, núm. 0, Guadalajara, México, agosto 2003, [s. p.].

³ “Laberinto de tensiones irresueltas”, en *Informe anual sobre Desarrollo Humano 2007. El estado del Estado en Bolivia*, p. 29.

aparte de la resistencia ante las embestidas de las elites despojadas del poder desde 2005.

Es de suma importancia analizar cómo se ha puesto en escenas el poder a lo largo de la historia boliviana y cómo se ha pugnado por la hegemonía mediante el uso de las imágenes. El campo cinematográfico ha sintetizado ese proceso. El presidente derrocado en 2003, Gonzalo Sánchez de Lozada, tuvo una participación importante en el desarrollo del cine nacional al lado de cineastas como Jorge Ruiz. Carlos Mesa, su sucesor en la presidencia, es uno de los historiadores y conocedores del cine nacional más renombrado. Los actores más recurrentes del cine nacional, específicamente del noticiario informativo de los años cincuenta y sesenta, fueron los presidentes de la posrevolución.

8 En respuesta a las escenificaciones del poder se han construido múltiples imágenes en resistencia, enarbolando las propuestas más novedosas de la vanguardia cinematográfica latinoamericana. El Grupo Ukamau y Jorge Sanjinés reformularon por medio de las imágenes en movimiento una de las ideas más importantes del lenguaje político boliviano: la existencia de una *nación clandestina* en Bolivia a la par de la pretendida nación mestiza homogénea. La importancia política de este cine ha sido determinante en Bolivia y representa un episodio imprescindible de la historia cultural latinoamericana. Además de estos aportes al mundo de imágenes latinoamericano y andino, han existido otros actores que se enfrentaron al poder hegemónico desde las trincheras del cine. Un gran personaje fue Luis Espinal, jesuita español asesinado por la dictadura de García Meza, que se dedicaba a la crítica y enseñanza cinematográfica; destaca su participación en la continuidad de la cinta *Chiquiago*. Luis Espinal fue detenido

ilegalmente la noche del 21 de marzo de 1980, cuando salía del cine y no volvió con vida.⁴

También es destacable la faceta, poco conocida en el cine, de Macelo Quiroga Santacruz, escritor, político y fundador del Partido Socialista de Bolivia, quien fue cinéfilo, cineclubista y realizador de dos producciones: *La bella y la bestia* y *El combate* (1959), este último fue un cortometraje de vanguardia “sin parangón alguno en ese momento”.⁵

Otra protagonista es la historiadora Silvia Rivera Cusicanqui, que ha tenido un contacto importante con la producción audiovisual desde su participación en el Taller de Historia Oral Andina con producciones como *Khunuskiwi. Recuerdos del Porvenir* (1990) donde retoma la labor de los artesanos libertarios de Bolivia.⁶ Finalmente, los actores cardinales de este proceso de lucha por las representaciones son las comunidades indígenas, que desde los años ochenta han incursionado en la pugna por las tecnologías audiovisuales, como el video.

9

En toda América existe una querrela por las imágenes y sobre todo por las de los indios. No sólo por la representación, sino por los contenidos y lugares que debe poseer la indianidad. Se agudiza el conflicto ya que la elaboración de representaciones sintetiza las disputas por el ejercicio del poder. Como mencionó hace algunos años Armando Bartra: “el tema admite dos abordajes complementarios: hacia atrás, preguntándonos cómo se construyó la imagen-concepto del indio, y hacia adelante, interrogándonos sobre el papel de la etnicidad en los diferentes proyectos de futuro”.⁷

⁴ Víctor Codina, “Luis Espinal. Gastar la vida por los demás”, *Convergencias*, año I, núm. 1, mayo de 2008, [s. p.]

⁵ Mikel Luis Rodríguez, “ICB. El primer organismo cinematográfico institucional en Bolivia (1952-1967)”, *Secuencia. Revista de Historia del Cine*, segunda época, núm. 10, Madrid, julio de 1999, pp. 23-37, en esp. pp. 32-33.

⁶ Elena Feder, “In the Shadow of the Race: Forging Gender in Bolivian Film and Video”, en Diana Robin e Ira Jaffe (eds.), *Gender, Theory and Cinema in the Third World*, pp. 149-202, en esp. p. 188.

⁷ Armando Bartra, “Imágenes encontradas”, *Ojarasca*, suplemento mensual de *La Jornada*, año IX, núm. 23, México, marzo de 1999.

Esta investigación proyecta un análisis cultural retrospectivo mediante el empleo de la historia para desentrañar la imagen de los grupos indígenas a lo largo del desarrollo del cine y video bolivianos, teniendo como problema central la forma en que se ha construido esa imagen-concepto. Para ello, interpretaré tanto las imágenes generadas por los indígenas, como las construidas sobre ellos, como formas de creación de significados estrechamente relacionados a proyectos políticos y culturales identitarios que en la mayoría de los casos entran en controversia. El cine y, posteriormente, el video han tomado parte en los escenarios de esta lucha. Las imágenes en movimiento tienen una participación determinante en la construcción de identidades y subjetividades sociales, ya que intervienen directamente en las formas de producir significaciones concretas, vinculadas a la factura de ideologías y a las luchas por la hegemonía.⁸

10 La pregunta central de esta investigación es: *¿cuáles han sido las características y los contenidos de las representaciones visuales sobre los indígenas en el proceso creativo de las imágenes en movimiento construidas en Bolivia, desde sus orígenes, pasando por el nuevo cine y culminado en el cine y video indio?*

La hipótesis que sostengo es que en la imagen de los indígenas se ha sintetizado una pugna por las representaciones y los ejercicios del poder en el campo de la cultura boliviana. Las representaciones visuales han mutado de las exterioridades reivindicadoras de un proyecto político específico (mirada desde fuera), a una construcción interiorizada, a una mirada nómada que transita entre culturas y que configura imágenes como proyecto de etnicidad (mirada indígena profunda), enfrentándose a los mecanismos ópticos de la colonialidad del poder.

⁸ Cristian León, "Racismo, políticas de la identidad y construcción de 'otredades' en el cine ecuatoriano", *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm. 5, Santiago, Chile, julio de 2005, pp. 91-100, en esp. p. 92.

Sin embargo, esta tesis no abarca una cronología exhaustiva de la producción del cine boliviano a lo largo de su primer siglo de existencia, sino que he hecho una selección de las cintas más representativas, donde es decisiva la imagen indígena. Hay que tomar en cuenta que el acceso a los materiales fílmicos en Bolivia no es fácil. A lo largo de la investigación se reveló, a cada instante, la necesidad de esclarecer y profundizar el debate de las relaciones entre *representación, imagen y política* desde la teoría y la práctica de la cultura en América Latina.

Los objetivos son:

1. Realizar una lectura crítica de las imágenes en movimiento, sin olvidar su especificidad y autonomía, pero insertándolas en el entramado de las relaciones histórico-sociales, y
2. Demostrar que el tránsito de las imágenes no ha sido un proceso unilineal. Para ello se construyó histórica y visualmente la secuencia de acontecimientos que lo han conformado. Se distinguieron varias etapas: a) los orígenes del cine en Bolivia y las primeras imágenes silentes; b) la revolución de 1952: sus repercusiones en la práctica cinematográfica y en la representación indígena; c) el nuevo cine latinoamericano en Bolivia como espacio de la configuración de imágenes de la izquierda (las producciones del grupo Ukamau), y d) la transferencia de medios, como posibilidad para la autorrepresentación indígena, la mirada indígena como poseedora de la técnica audiovisual.

11

El proceso cinematográfico es muy similar al proceso historiográfico. Los historiadores ejecutan un proceso de montaje con las fuentes del pasado, con una serie de imágenes que se fundan desde un presente en conflicto. Ante la revolución social que vivimos, es imprescindible ir en busca de esa imagen, de ese “recuerdo que relumbra en un instante

de peligro”⁹ y que velozmente pasa de largo ante nosotros. Para ello, qué mejor fuente que la cinematográfica, aunque de suyo sea conflictiva y difícil de atrapar como el destello de esa imagen “que refulge, para nunca más volver en el instante en que se vuelve reconocible”.¹⁰

Como producción cultural las imágenes en movimiento se conforman en representaciones del mundo, aunque con la cámara se “crea algo muy distinto que un doble de la realidad”.¹¹ Con la ayuda del “sistema de aparatos” los individuos construyen una representación imaginaria de su mundo circundante, es decir, su mundo real.¹² Como toda representación es una construcción creada a partir de relaciones sociales, las imágenes no son en su forma desnuda, no hablan de la realidad fáctica, sino que muestran la relación social con esa realidad. En ese sentido, la imaginación forma un componente esencial y conforma la imaginería social construida por los sectores que la producen. Las imágenes cinematográficas no reflejan la realidad, son construcciones de esa experiencia con el medio y configuran representaciones de las relaciones imaginarias de los individuos con sus condiciones reales de existencia.

12

El cine, como la cultura, es y ha sido un campo de batalla. Por sus múltiples posibilidades de reproducción técnica, el cine dio la despedida al aura artística y se conformó como “un arte en el que lo político vence sobre lo mágico”.¹³ Esto nos permite comprobar que muchas veces lo político se mueve en “escenarios aparentemente ajenos a la política propiamente dicha”.¹⁴ Así, las potencialidades políticas del cine como fuente de conocimiento de lo social se vuelven inconmensurables. Una cinta “reflejará

⁹ Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia” en *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, p. 20.

¹⁰ *Ibidem*, p. 19.

¹¹ Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, p. 20.

¹² Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 84.

¹³ Bolívar Echeverría, “Introducción. Arte y utopía”, en *ibidem* p. 22.

¹⁴ *Ibidem*, p. 9.

inevitablemente su lugar en la distribución global del poder local”,¹⁵ y dejará ver las construcciones sobre la realidad social a la que pertenecen sus realizadores. Aún más, las películas nunca son un producto individual; por el contrario, la producción industrial cinematográfica es necesariamente resultado de varios sujetos sociales y, por ser una creación de carácter colectivo, encierra dentro de sí la síntesis de varias representaciones y construcciones sobre el mundo. En dichas circunstancias, la historia en imágenes funciona como representación de procesos colectivos.¹⁶ Por lo tanto, el cine puede construirse como una fuente que permite un acercamiento a la sociedad que lo produce y una interpretación, a través de las imágenes en movimiento, de las condiciones que le dan posibilidad de ser.

¿Qué tipo de historia se puede construir con el cine? La esencia del cine es efímera, está fundamentada en el movimiento, al paso del tiempo y al correr de las imágenes, éstas tienden a llegar a un fin relativo. Lo efímero de la temporalidad fílmica se aúna a la fragilidad del soporte, principalmente de los materiales (o películas) de los primeros tiempos, que llegan con dificultad a nuestros días, combinándose con las imágenes digitales.

El cine latinoamericano es una práctica sin una historia reconocible en fuentes completamente fílmicas; sobre todo, en países periféricos, donde se ha perdido gran cantidad de materiales por el deterioro o la violencia social y política. Un conflicto persigue nuestro acercamiento al pasado latinoamericano desde producciones culturales como el cine: “la primera dificultad al escribir una historia del cine boliviano, es darle cuerpo y continuidad a antecedentes de muy diversa importancia, y de los que no queda

¹⁵ Colin MacCabe, “Introducción”, en Fredric Jameson, *Estética geopolítica*, p. 18.

¹⁶ Fredric Jameson, *op. cit.*, p. 25.

prácticamente huella".¹⁷ Ese fue el principal reto de esta investigación: las huellas son casi nulas principalmente por los procesos políticos a los que se encuentra supeditada la conflictiva la práctica cultural de la región. Ante la ausencia de fuentes, encontré una pauta importante para acercarme al cine latinoamericano: historiar experiencias y no sólo imágenes con el fin de lograr una interpretación compleja. En ese sentido, el cine militante latinoamericano creado en los años sesenta se definía como una doctrina cultural, pero sobre todo como:

una experiencia de oponer al cine, convertido durante largas décadas en instrumento de dominación, usado por el imperialismo para mostrarnos nuestro mundo de oprimidos a través de sus ojos de opresores y predicar –desde la televisión hasta las benévolas exhibiciones culturales del usis– el acatamiento de la penetración, otro cine que nos muestra ya no la opresión por el dolor de los oprimidos, sino por su fuerza y por su aptitud de victoria, el cine de todas las empresas de liberación.¹⁸

14 En este trabajo transitaré de una historia del cine, como si el cine estuviera desligado de la sociedad que lo produce, a una historia social de la cultura construida con el cine como fuente principal, ya que nos puede hablar de las relaciones sociales que le dieron posibilidad de ser. Esta no pretende ser una historia tradicional. No deseo establecer una historia progresiva del cine, pues la historia de las imágenes no es evolutiva:

todas las imágenes combinan los mismos elementos y los mismos signos de modo distinto. Pero no todas las combinaciones son posibles en todos los momentos: se precisan ciertas condiciones para que se desarrolle un elemento. Hay, por tanto, más que líneas de descendencia o filiación, grados de desarrollo, cada uno en el límite de su perfección.¹⁹

En un intento por descifrar esos elementos y signos en su variedad de combinaciones, construiré una historia social de la cultura; navegando por la producción visual boliviana entendida como campo de lucha donde se disputa el poder interpretativo sobre la

¹⁷ Alfonso Gumucio Dagrón, *Historia del cine Boliviano*, p. 11.

¹⁸ *Cine del Tercer Mundo*, publicación de la Cinemateca del Tercer Mundo, núm. 2, Montevideo, noviembre de 1970, p. 9.

¹⁹ Gilles Deleuze, *Negociaciones sobre historia del cine, Eutopías. Documentos de Trabajo*, segunda época, vol. 111, Valencia, Episteme/Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1996, p. 6.

producción ideológica. Esto invita a formular una historia de crisis, cambios y rupturas, no solamente de progreso y linealidad.

1. CULTURA, REPRESENTACIÓN Y VISUALIDADES HEGEMÓNICAS

Habría, nomás como Alicia, que pasar al otro lado del espejo: allí donde sucede la otra historia. Aquella que más aquí y más allá de la humillación, la derrota y el abandono, busca y construye la pluralidad de sentidos donde se disemina la diversidad. “La fiesta de la plebe” que tanto teme el poder.

LUIS HUÁSCAR ANTEZANA

16

Los Andes han sido históricamente una *zona de contacto*,¹ un espacio simbólico donde se han comunicado, interpretado y, sobre todo, enfrentado diversas culturas. Durante el periodo colonial esta región, y en especial el altiplano boliviano, ha estado en el centro de las pugnas por el poder interpretativo.² Ha sido un territorio en disputa por la legitimidad de las interpretaciones forjadas por el marco estructurante del hecho colonial, donde se han enfrentado tradiciones históricas en lucha, construidas en torno al despliegue de un repertorio de dominaciones materiales y simbólicas. Esto tiene su origen en la conquista, en el desgarramiento fundacional que significó ese primer contacto.³ La guerra y la

¹ Las “zonas de contacto” son los “lugares en los que confluyen o entran en comunicación culturas que han seguido históricamente trayectorias separadas y establecen una sociedad, con frecuencia en el contexto de una relación de colonialismo”, en Mary Louise Pratt, *Apocalipsis en los Andes. Zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo*, Washington, Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo, marzo de 1996.

² Jean Franco, “Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo”, *Revista Casa de las Américas*, núm. 171, La Habana, 1988.

³ De acuerdo con Silvia Rivera, las identidades forjadas por la conquista y colonización no se fundan directamente en la “raza”, sino “a través de una mutua oposición, en el plano cultural civilizatorio, en torno a la polaridad básica entre culturas nativas y cultura occidental, que desde 1532 hasta nuestros días continúan moldeando los modos de convivencia y las estructuras de *habitus* vigentes en nuestra sociedad”. El hecho colonial se basa en una suerte de reciprocidad negativa, una “estructura jerárquica en la que se ubican los diversos estamentos de la sociedad a partir de la posición que ocupan en la apropiación de los medios de poder –entre ellos el poder sobre la imagen y sobre el lenguaje, es decir, el poder de nombrar– y que, por lo tanto, confiere desiguales capacidades de ‘atribuir identidades al otro’”. Silvia Rivera Cusicanqui,

evangelización han dejado huellas profundas en la historia de los grupos indígenas, que mantienen una memoria colectiva alimentada por un “núcleo duro” de larga duración, reactualizándose cotidianamente en danzas, mitos y rituales, pero también en actos políticos y visuales que traen al presente el momento de encuentro violento, generador de un núcleo de dominaciones que se prolongan hasta nuestros días con ciertas variantes formales.

Ahora, en medio del capitalismo voraz asistimos a un nuevo *pachakuti* en los Andes, en el que –con mayor fuerza– el desarrollo cultural de los grupos indígenas se vuelve un mecanismo de supervivencia y subversión.⁴ En este proceso se pone en juego la reproducción de la vida misma mediante diferentes luchas por subsistir. Estas luchas se dan en los márgenes de la cultura y la práctica política tradicional, se transportan a las nuevas tecnologías como vehículos de reproducción de identidades y se relacionan con las originales puestas en escena de la movilización de los aymaras y quechuas que reactualizan viejas estrategias mediante canales diversos.⁵

17

La modernidad de la lucha comunal andina y su proceso histórico a lo largo del siglo xx traslucen las profundas y complejas interrelaciones de las diversas dimensiones de la vida social. Su emergencia dentro de la movilización indígena latinoamericana abrió al espectro tradicional de la reflexión académica disciplinaria la condición étnica y mostró a los analistas sociales la importancia de una dimensión olvidada o marginal en el análisis social: la cultura. En este proceso han convergido diversos aspectos, desde luego, el más

“La raíz. Colonizadores y colonizados”, en Xavier Albó y Raúl Barrios (coords.), *Violencias encubiertas en Bolivia*, p. 57.

⁴ Con la conquista y dominación del territorio andino se inició un ciclo de dominación profundamente violento, devastador e ilegítimo, que sólo pudo explicarse bajo el concepto de *pachakuti*, que en aymara y qhichwa significa “la revuelta o conmoción del universo. *Pacha*: tiempo-espacio; *kuti*: vuelta, turno, revolución”, Según Silvia Rivera éste, como muchos conceptos andinos, puede tener un sentido divergente y complementario: el de catástrofe, pero también de renovación. *Ibidem*, p. 37.

⁵ John Beberley, “Introducción”, en Javier Sanjinés, *El espejismo del mestizaje*, p. viii.

significativo fue el surgimiento político de los llamados “nuevos movimientos sociales”, que pusieron sobre la mesa de la política demandas que tradicionalmente no estaban ahí, como las reivindicaciones de género, étnicas o sexuales.

Podemos fechar este momento de crisis en los años ochenta, en una época de grandes convulsiones sociales, donde el orden creado después de la Segunda Guerra Mundial se transformó drásticamente, llevándose consigo a un mundo bipolar. Esa época también significó una revolución social intensa que cuestionó las bases políticas de los proyectos y las prácticas existentes en América Latina. La sociedad se encontraba en metamorfosis. Los procesos sociales que impactaron la región tomaron matices distintos a los de las antiguas formas de la movilización social. La década también significó un momento coyuntural que se expresaba en la aguda crisis económica acompañada de una drástica reestructuración de las viejas relaciones industriales (el subcontinente se desindustrializaba y/o reconvertía su industria), a la par de la mutación del capitalismo global. Sin embargo, el impacto no se encontró en los aspectos económicos, también se gestó una crisis más profunda que dotaría de nuevos significados a las relaciones sociales.

18

El Estado nación con su apabullante sistema burocrático fue cuestionado por la pluralidad que irrumpía en el continente, fuerzas sociales inesperadas reclamaban el reconocimiento de la diversidad social y enarbolaban novedosas demandas expresadas en sus planes de acción y en sus relaciones con el poder establecido. Esta movilización se correspondía con la metamorfosis de los actores sociales tradicionales, como los campesinos y los obreros, cuyas demandas y prácticas políticas también se modificaban y dejaban ver la complejidad de las tácticas sociopolíticas. En Bolivia, por ejemplo, la *marcha minera por la vida* realizada en agosto de 1986 demostró “el epítome heroico y hasta cierto punto falaz de un proyecto de modernización”. Mediante la imposición del

decreto 21060 se abrieron las puertas al neoliberalismo y entre otras muchas medidas se finalizaron los contratos colectivos impulsando una “relocalización”, que consistía en el despido masivo de los mineros bolivianos. Sin embargo, la *marcha por la vida*, realizada en protesta contra esta injusticia:

fue también la síntesis de una condición social, de unas prácticas colectivas, de un horizonte de vida y de un proyecto cultural, de una identidad de clase que había alumbrado e intentando unir con osadía las dispersas hilachas de nación [...] Fue el alarido más desesperado no sólo de quienes como ningún otro sujeto colectivo creían en la posibilidad de la nación e hizo todo lo que pudo por inventarla por medio del trabajo, la asamblea y la solidaridad, fue el acto final de un sujeto social que como ningún otro había abrazado los componentes más avanzados y dignificantes de la modernidad.⁶

Este fenómeno permite visualizar que la transformación de los sujetos sociales, su movilización, así como sus exigencias representaron un reto para los analistas y para las ciencias sociales que se encontraban convulsionadas por el derrumbe de los grandes paradigmas explicativos. En la práctica académica latinoamericana se cuestionaban las viejas formas de entender el estado, la clase y el ámbito de la política de las elites que habían sido las guías clásicas de la interpretación social; frente a ello, la academia se encontró con nuevas pluralidades colectivas (organizaciones de mujeres, feministas, étnicas, éticas, religiosas, estudiantiles, etc.). Se intentó explicar en claves teóricas las nuevas formas de acción colectiva, pero se estaban cuestionando en lo más profundo las bases interpretativas académicas y las prácticas sociales.⁷

19

Esta revolución cultural demostró la actualidad de esta dimensión de la vida social en los debates latinoamericanos. Por ello necesario internarnos en los procesos sociales para encontrar la gravitación determinante de la cultura, no como reflejo de la política o

⁶ Álvaro García Linera, “Marcha minera por la vida”, en *idem et al.*, *El retorno de la Bolivia plebeya*, p. 26.

⁷ Reflexión basada en los siguientes textos: Rocío Guadarrama Olivera, “Paradigmas y realidades de los movimientos sociales”, *Estudios Sociológicos*, vol. XV, núm. 44, México, 1997, y Fernando Calderón, *Movimientos sociales y política. La década de los ochenta en Latinoamérica*.

la economía, sino como pieza clave de la existencia humana y como factor determinante del desarrollo histórico.

REPRESENTACIÓN Y PODER

20 El proyecto dominante de la modernidad ha configurado la idea de la *cultura* como un campo autónomo del desarrollo social; a pesar de ello, no se ha podido eliminar su dimensión histórica y social, ni mucho menos el hecho de que contiene dentro de sí “diferentes definiciones, estilos, cosmovisiones e intereses en pugna”.⁸ La cultura es un campo de batalla donde se enfrentan posiciones ante el mundo, formas de ver y, desde luego, múltiples maneras de representar. No es aséptica y no se encuentra al margen de los procesos sociales, políticos y económicos, sino que éstos la determinan. La dimensión cultural forma parte del teatro en el que se enfrentan las identidades. Lejos de constituir una zona de convivencia armónica, es un auténtico escenario de lucha. En ese sentido, las identidades forman un elemento insoslayable “como el conjunto de repertorios culturales interiorizados (representaciones, valores, símbolos), a través de los cuales los actores sociales (individuales o colectivos) demarcan sus fronteras y se distinguen de los demás actores”.⁹

Walter Benjamin en sus *Tesis sobre el concepto de historia* fue uno de los primeros en visualizar con toda claridad el significado de la cultura para la modernidad; teorizó sobre el doblez que representa su acta de nacimiento, la faz que oculta la opresión y la injusticia de las sociedades que la producen:

⁸ Edward Said, “Cultura, identidad e historia” en Gerhart Schröder, y Helga Breuninger (comps.), *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión*, p. 52.

⁹ Gilberto Giménez Montiel, “Identidades étnicas. Estado de la cuestión”, en Leticia Reina (coord.), *Los retos de la etnicidad en los Estados-nación del siglo XXI*, pp. 45-70, en esp. p. 54.

Porque todos los bienes [culturales] que abarca su mirada, sin excepción, tienen para él [el materialista histórico] una procedencia en la cual no puede pensar sin horror. Todos deben su existencia no sólo a la fatiga de los grandes genios que los crearon, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión a través del cual unos lo heredan de los otros.¹⁰

El materialista histórico, del que nos habla Benjamin, atestigua con horror esa dimensión simbólica, pero fundamentalmente material de la cultura, que a pesar de su pretendida autonomía moderna, no permite imaginarla sin sus síntesis económicas y sin las dinámicas sociales a las que pertenece y que heredará. Por ello, el campo cultural adquiere una complejidad singular y forma parte de los procesos de dominación capitalista, al tiempo que los encubre y los envuelve en un halo seductor.

Los bienes culturales, dentro de su polisemia, sus múltiples posibilidades y niveles de lectura, han reafirmado y justificado la dominación. Por ello, es de suma importancia establecer una conexión entre la construcción de narraciones, tanto de las obras de la alta cultura, como del imaginario popular, con la esclavitud, la opresión racial y desde luego con la colonialidad del poder.

En los productos culturales se confrontan “el poder de narrar e impedir que otros relatos emerjan”.¹¹ Esta operación es fundamental, ha sido un ejercicio sostenido por los países imperiales y los grupos dominantes desde hace mucho tiempo. Es aquí donde se inscribe el tema de la representación vista como la posibilidad de construir relatos sobre los otros y limitar el ejercicio de su autoconstrucción. Este problema se ha abordado de manera constante en los debates culturales, se ha puesto sobre la mesa por los estudios subalternos en la India y se ha reelaborado, de forma magistral, en América Latina en los trabajos historiográficos andinos, principalmente por Silvia Rivera Cusicanqui.

¹⁰ Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, en *idem, Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, p. 19-20.

¹¹ Edward Said, *Cultura e imperialismo*, p. 13

El concepto de *representación* se mueve, por lo menos, en dos niveles. El primero es el de la práctica de la representación como un proceso de construcción de sentidos que implica el empleo de signos e imágenes que están en vez de, o representan cosas o individuos.¹² La semiosis cultural contiene dentro de sí el predominio de lo político, y al lenguaje como centro fundamental. A la inversa, la política debe darse como semiosis, como un proceso de producción y consumo de significados culturales, cuya cúspide se encuentra en el lenguaje. El grado máximo de la semiosis cultural es la producción y recepción del lenguaje; aunque no es el único espacio de su realización, se desarrolla en todos los objetos procedentes de la praxis humana.

22

El segundo nivel de la representación es su papel como productor del conocimiento; de acuerdo con él, genera discursos sobre los otros mientras se inscribe en una trama de poder. Las reflexiones sobre la cultura son limitadas si no se analizan desde la perspectiva histórica en la que se producen los contenidos específicos del proceso semiótico. No debemos dejar de preguntarnos desde dónde se emite toda enunciación; no es suficiente explicar cómo se fija la producción de significaciones, además, hay que preguntarnos quién las produce y desde dónde. Así, nos aproximamos a dos sentidos del concepto de *representación*. Esto nos permite formularlo como un problema doble: “al hablar ‘de’ (representar en un sentido mimético); hablar ‘por’ (representar en un sentido político).¹³ Esa dualidad es el centro de la construcción de las representaciones indígenas en el cine y el video de Bolivia y el principal elemento de disputa.

¹² Una operación fundamental de semiosis cultural. Recordemos que los seres humanos elaboran significaciones en la construcción de la materialidad de su existencia. Están condenados a su autoproducción, y al hacerlo producen y consumen *significaciones* mediante la utilización del lenguaje, para generar representaciones sobre los otros. Véase Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*.

¹³ John Beberley, *op. cit.*, p. xi.

La construcción de representaciones se sintetiza en el acto de nombrar y, en consecuencia, en el de construir visualidades, actos que nunca son inocuos, pues la categorizaciones siempre implican relaciones de poder. Los procesos de dominación comienzan con los actos de dar o no dar nombres.¹⁴ El colonialismo y, posteriormente, la colonialidad del poder inscrita en las lógicas discursivas modernas (desde los nacionalismos latinoamericanos hasta los indigenismos, culminando en el multiculturalismo, como la lógica cultural del capitalismo avanzado), registraron a *los otros* dentro de ciertas categorías y les erigieron pretendidas identidades unívocas; al mismo tiempo normaron las relaciones que se establecieron con los grupos originarios y subalternos.

Los actos de visión tienen una naturaleza colectiva, tanto el vistazo individual como “el acto más obviamente social de la representación ocurren en redes específicas de relaciones sociales” y se materializan en prácticas concretas, en diversas maneras de intervenir en el mundo, como puede ser la producción de imágenes.¹⁵ La percepción sensorial es histórica: al tiempo de estar condicionada de manera fisiológica, se establece de manera colectiva. En el acontecer histórico la transformación de la mirada se ha modificado a la par de los modos de existencia.¹⁶ No existe la precepción de la realidad en su forma simplificada o “natural”, más bien, la forma concreta cómo vemos y representamos la realidad determina cómo es que actuamos frente a ésta y, en ese juego dialéctico, construimos el mundo.¹⁷ Correlativamente, como ha teorizado John Berger,

23

¹⁴ Gustavo Lins Ribeiro, “Post-imperialismo: para una discusión después del post-colonialismo y multiculturalismo”, en Daniel Mato, *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*, pp. 41-67.

¹⁵ Deborah Poole, *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*, pp. 4 y 15

¹⁶ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 46.

¹⁷ Deborah Poole, *op. cit.*, p. 4.

todas las imágenes son visiones recreadas o construidas y todas reproducen formas de ver.¹⁸

Los actos de ver no son unilaterales ni instrumentos únicos de la dominación y aunque participan de ella, siempre encuentran resistencias, puntos de fuga o miradas que confrontan, miradas que se devuelven y que reafirman la humanidad del pretendido “objeto” de la representación. En Bolivia, como en toda América latina, hay una heterogeneidad visual como expresión del “abigarramiento social”.¹⁹ Es necesario emprender una crítica de las visiones que jerarquizan y someten, ya que las miradas son producto de un proceso social más amplio y estructurante, que se basa en una situación colonial añeja.

24

Basándonos en el análisis de Deborah Pool en *Visión, raza y modernidad*, para este trabajo adoptaremos la propuesta de *economía visual*,²⁰ que entiende el campo de la visión como un sistema desigual del que el mundo andino y el mundo periférico en general forma parte. Las tecnologías estéticas dialogan con múltiples formas iconográficas y “la eficacia de la representación reside en un intercambio incesante con otras representaciones”.²¹ Los niveles de la economía visual son los siguientes:

- a) *Nivel de la producción de las imágenes*: individuos, instituciones (en el caso del cine: grupos o colectivos) que elaboran, distribuyen y hacen públicas las imágenes;
- b) *Nivel de la organización*, el significado de las imágenes específicas, la imagen en su autonomía respecto de su productor y de su circulación. Este nivel siempre es

¹⁸ John Berger *et al.*, *Modos de ver*, pp. 15-16.

¹⁹ Ésta es una categoría de análisis social adaptada al análisis de las imágenes periféricas latinoamericanas, formulada por René Zavaleta y retomada en Luis Tapia, “Abigarramiento y ambigüedad morfológica”, en Josefa Salmón, *Construcción poética del imaginario boliviano*, pp. 97-98.

²⁰ Deborah Poole, *op. cit.*, p. 5.

²¹ *Ibidem*, p. 15.

abstracto, ya que las imágenes se leen desde las determinaciones de cada época y los circuitos culturales en los que se mueven, y

c) *Nivel de los circuitos* o sistemas culturales y discursivos en los que se interpretan, se aprecian y se les asigna valor histórico a las imágenes.²²

Las imágenes deambulan como una de tantas mercancías: imágenes, objetos visuales, se transportan a través de circuitos específicos. Es importante analizar las posibilidades que brindan las tecnologías para permitir la circulación de ellas, por ejemplo en los años sesenta cuando se hicieron más ligeras las cámaras cinematográficas y bajaron relativamente los costos se hizo “más fácil” la producción crítica de cine.²³

Los regímenes de representación en los Andes no han sido unívocos, ni se han desplegado exclusivamente de los dominadores hacia los dominados. Por el contrario, al analizarlos podemos acercarnos a otra faceta de la relación entre las tecnologías de la representación y el poder; esto nos permite dejar de concebir los actos de ver y representar como dispositivos unilaterales de dominación y control, para acercarnos más a la dialéctica de las miradas.²⁴

25

LAS VISUALIDADES HEGEMÓNICAS EN AMÉRICA LATINA

En el siglo xx latinoamericano los medios de reproducción técnica de las imágenes construyeron *visualidades hegemónicas*,²⁵ y regímenes visuales mediante mecanismos de administración de imágenes y condiciones específicas de visibilidad de las diferencias

²² *Ibidem*, pp. 19-20.

²³ El modelo de la economía visual no se emplea de manera esquemática en esta tesis, en la que se ha enfatizado el análisis del nivel de la producción y la significación de los materiales fílmicos, frente a su recepción y circulación, ya que son elementos difíciles de historiar y las fuentes obtenidas no eran suficientes para la reconstrucción completa de esos fenómenos. Sin embargo, se encontraron atisbos de esas aristas en algunas notas de prensa y testimonios de espectadores.

²⁴ *Ibidem*, pp. 15-16.

²⁵ Christian León, “Racismo, políticas de la identidad y construcción de ‘otredades’ en el cine ecuatoriano”, *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm. 5, Santiago, Chile, julio 2005, p. 94.

culturales y étnicas. Sin embargo, el papel de las imágenes en la construcción de las hegemonías culturales y políticas no ha sido mecánico ni determinista y se corresponde con procesos históricos definidos.

El tema de la construcción de las imágenes sobre los grupos indígenas está circunscrito a una situación colonial estructurante donde la matriz cultural e ideológica nombra, “enumera, oprime y jerarquiza a los diversos pueblos y culturas nativas de Bolivia [y de todo el continente] en base a su [relativa] condición humana”.²⁶

Los procesos de etnización van de la mano con las delimitaciones identitarias que realizan los distintos grupos. La etnicidad es un elemento que organiza socialmente la diferencia y es producto de procesos históricos de identificación. Las identidades colectivas son construcciones sociohistóricas determinadas que se definen de manera exógena y endógena a la vez, y por ello son objeto de disputa en las luchas sociales por la “clasificación legítima”: ya que no todos los grupos tienen las mismas posibilidades de identificación, sino que sólo los que ejercen el poder pueden imponer la definición de sí mismos y la de los demás.²⁷

A través del desarrollo histórico latinoamericano, las elites y el Estado han ejercido “políticas de identificación”, reservándose la administración de la identidad, imponiendo una mono identificación, una sola identidad cultural legítima, que ha funcionado como el sustento imaginario de los Estados nacionales.²⁸ En el repertorio cultural nacionalista la imagen del indio ha sido parte esencial de la construcción de las identidades en los países latinoamericanos, ya fuera para negarla y afirmarse sobre su exterminio o para exaltarla y

²⁶ Silvia Rivera Cusicanqui, “La noción de *derecho* o las paradojas de la modernidad postcolonial: indígenas y mujeres en Bolivia”, *Revista Aportes Andinos. Aportes sobre Diversidad, Diferencia e Identidad*, núm. 11, Quito, octubre 2004, [s. p.]

²⁷ Gilberto Giménez Montiel, *op. cit.*, pp. 13-14.

²⁸ *Ibidem*, p. 14.

afianzarse sobre su glorioso pasado. Desde las prefiguraciones del nacionalismo, la iconografía indígena fue apropiada por parte de los criollos que imaginaban su nueva comunidad.

El nacionalismo en Latinoamérica tomó un lugar hegemónico en la producción de discursos cuando se extinguió el colonialismo como sistema político formal; sin embargo, la colonialidad del poder se ha mantenido sobre la base de los criterios originados en las relaciones de desigualdad y “no ha dejado de ser el carácter central del poder actual”.²⁹ Las representaciones culturales construidas en este contexto se recubren de una opresión bífida, la occidental y la propiamente latinoamericana. Recordemos que categorías como *indio, negro, mestizo o blanco* representan la “marca del nacimiento de América y la base misma del actual poder global”.³⁰ El colonialismo y, posteriormente, los indigenismos inscribieron a “lo indígena” dentro de ciertas categorías erigiéndole una pretendida identidad unívoca y normaron las relaciones que se establecieron con los grupos originarios, traducándose, entre otras cosas, en imágenes tecnológicas. Esta corriente cultural se identificó profundamente con el pensamiento nacionalista. De manera similar al *orientalismo*, el indigenismo fue un conjunto de saberes, una forma de discurso, una institución, una ideología cultural, un vocabulario, un sistema de enseñanza, una doctrina y una forma de gobernar; así como un complejo de representaciones y construcciones culturales.³¹ Una de las aristas que más nos interesa de este proceso es la construcción de un complejo sistema de imágenes que acompañaron al sistema político. La influencia del indigenismo estatal no se redujo al ejercicio del poder sobre los grupos indígenas, fue (y

27

²⁹ Aníbal Quijano, “Raza, etnia y nación en Mariátegui. Cuestiones abiertas”, en José Carlos Mariátegui y Europa. La otra cara del descubrimiento, p. 1.

³⁰ *Idem.*

³¹ Edward Said, *Orientalismo*, p. 20.

parece que sigue siendo) una política totalizadora que pretendió incidir también sobre los no-indios y regular las relaciones interétnicas de las naciones.

Frente a las imágenes dominantes de la cultura hegemónica, construidas por los nacionalismos y sus expresiones indigenistas es fundamental el desmontaje de la “mecanización y reificación de las imágenes”, y se debe emprender la “desnaturalización de lo fílmico para romper la certidumbre de lo visible y así poder ver lo invisible”.³²

³² Cristina Vega Solís, “Miradas sobre *la otra mujer* en el cine etnográfico”, *Gazeta de Antropología*, núm. 16, Granada, 2000, p. 12.

2. DE LAS CEGUERAS COLONIALES A LA REVOLUCIÓN VISUAL

La carrera por las imágenes cinematográficas comenzó en Bolivia, más o menos, a la par de la difusión del cinematógrafo en América Latina, el cual transformó a su paso la forma en que se percibiría el continente posteriormente. En el sur, las fechas de las exhibiciones se desplazaron como por efecto dominó: Río de Janeiro, 8 julio de 1896; Montevideo, 18 de julio; Buenos Aires, 28 de julio. En La Paz, la demostración del “admirable aparato eléctrico” se desarrollaría el 21 de julio de 1897.¹ Durante los siguientes años se mostrarían “vistas” importadas y se iniciarían las representaciones fílmicas de la realidad boliviana enmarcada en el retrato de políticos, hombres ilustres, imágenes del impresionante paisaje andino, escenas de la vida cotidiana y hechos extraordinarios.

Durante los primeros tiempos de la atribulada carrera del cine boliviano tropezamos con las primeras imágenes de indígenas en la pantalla. Por ejemplo, el 29 de septiembre de 1905, dentro del primer programa de exhibición publicado íntegramente en la prensa paceña, los asistentes pudieron ver *Novela de amor*, drama seguido de las vistas cómicas *Gato goloso*, *Un buen purgante*, *El estudiante*, todas de factura francesa. Lo que más

¹ Carlos D. Mesa Gisbert, *La aventura del cine boliviano (1952-1985)*, p. 20.

interesa a nuestro análisis es que en la segunda parte de la exhibición los espectadores bolivianos se acercaron a una de las primeras construcciones sobre indígenas en “el drama histórico” titulado *Venganza india o Indios cow boys*, curiosamente ambientado en México. La descripción de los cuadros permite intuir el argumento:

1. Indio merodeador será castigado,
2. Salida de la diligencia,
3. Asalto a la diligencia,
4. Perro mensajero,
5. Los raptos perseguidos,
6. El poder de los indios,
7. Liberación de los prisioneros.²

30 Con esta primera aparición triunfal en la pantalla iniciamos los recorridos de una imagen sobre los indios que permearía en América Latina. Desde luego que *Venganza india o Indios cow boys* es un filme precursor del género *western*, y sabemos que los buenos estarían representados por los blancos y que los grandes villanos estarían encarnados por los indios (mexicanos, norteamericanos, sudamericanos). Así surgen los estereotipos fundantes. Aunque los presentados en este programa no eran indígenas bolivianos compartirían con la imagen construida sobre los grupos originarios de toda América Latina el estereotipo, la apropiación, la degradación de las imágenes, pero fundamentalmente la invisibilidad de su cultura.

CINEMATOGRAFÍAS LATINOAMERICANAS Y REPRESENTACIONES INDÍGENAS

En las primeras décadas del siglo xx se reformularon los principales parámetros sobre la representación indígena. Las imágenes cinematográficas sustentaban las ideologías que llevaban a cabo políticas sistemáticas hacia los indios. En ese sentido, el cine latinoamericano de los albores del siglo xx decía más de quien lo filmaba, ciertas elites

² Alfonso Gumucio Dagrón, *Historia del cine en Bolivia*, p. 34.

generadoras de la representación, que de los indígenas convertidos en imágenes y excluidos de su propia construcción. En todo el continente poco a poco se fueron gestando *visualidades hegemónicas* que sustentaban simbólicamente la estructuración del paradigma unitario de la nación. Esa fue una de las grandes tareas de los intelectuales mestizos de comienzos del siglo xx. Según Eric Hobsbawm “los nuevos medios de comunicación permitieron estandarizar, homogeneizar y transformar las ideologías populares”; esto ocasionó que los símbolos nacionales pasaran a formar parte de la vida de todos los individuos.³ En siglo xx la ideología nacionalista salió de sus habituales trincheras y transformó sus argumentos para encontrar nuevos canales de expresión, principalmente en las nuevas tecnologías.⁴ El cine radicalizó la función que la imprenta había comenzado siglos atrás; exacerbando la noción de simultaneidad pudo propiciar la sensación de comunidad entre una multitud que nunca llegaría a conocerse.⁵ Desde entonces, las elites nacionalistas utilizaron las tecnologías de la industria cultural, entre las que se encontraban el cine, para legitimar su ideología, que reformuló con su manera particular de expresión los preceptos de la nacionalidad.

31

Herederos del lirismo decimonónico y de la construcción del imaginario nacionalista, el cine latinoamericano de los primeros tiempos no estuvo exento de la disputa por la edificación de la pretendida identidad nacional, y se afirmó en la construcción imaginaria de los indios.

Desde las emblemáticas, y también desaparecidas, imágenes de Manuel Gamio en Teotihuacan o las míticas construcciones sobre los llanos de Ápam y Tehuantepec de Eisenstein en *¡Que viva México!* (1929), pasando por las producciones caseras del

³ Eric Hobsbawm, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, p. 151.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Véase Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*.

ecuatoriano Miguel Ángel Álvarez (filmadas entre 1927-1935⁶), hasta el primer documental etnográfico sobre los indígenas del oriente ecuatoriano titulado *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas* (1927) dirigido por Carlos Crespi,⁷ encontramos la utilización del cine como herramienta nacionalista y como una forma de reconocer al otro. Las construcciones sobre lo indígena no se expresaron como algo exterior, sino que se integraron a la tradición histórica indigenista-nacionalista de muchos países de América Latina. Lo indígena no fue necesariamente lo externo o extraño (jugando con esa ambivalencia), sino que se inscribió en el nacionalismo dentro de un largo proceso ideológico. Las imágenes construidas sobre los indios durante las primeras décadas del siglo xx acuñaron una identidad estática, elaborada por los mestizos herederos de las sociedades coloniales.⁸

32

DE IMÁGENES INDÍGENAS O LA INVISIBILIZACIÓN DE *EL OTRO*

Desde los primeros registros del cinematógrafo en Bolivia encontramos la representación indígena como tema recurrente, comenzando por los argumentos o imágenes de las vistas documentales, hasta los nombres de las compañías productoras. Estas imágenes constituyeron miradas estáticas sobre la identidad indígena; erigieron una especie de visión ciega marcada por los hitos coloniales, enunciada dentro de una apariencia, y al mismo tiempo un ocultamiento. Los orígenes de la cinematografía boliviana marcharon a

⁶ En especial dos rollos, numerados 9 y 15, que presentan la imagen de varios indígenas. El primero muestra una serie de filmaciones realizadas según algunos informantes entrevistados en el proceso de catalogación del Fondo en Latacunga, región central de la sierra ecuatoriana, que muestran a los danzantes de Saquisilí. El segundo presenta varios retratos de lavanderas indígenas probablemente filmadas a orillas del lago San Pablo, en la Sierra Norte. En Christian León, "Racismo, políticas de la identidad y construcción de 'otredades' en el cine ecuatoriano", *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm. 5, Santiago, Chile, julio 2005, pp. 91-100, en esp. p. 94.

⁷ La película se inscribe dentro de una serie de iniciativas promovidas en los años veinte desde la sociedad civil y el Estado para la colonización del oriente ecuatoriano y la incorporación de los grupos subalternos. *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

la par de la configuración del indigenismo como una ideología emergente y de su correlato ideológico: el mestizaje. Para poder entender mejor los discursos visuales sobre los grupos indígenas es necesario dirigirnos a los procesos de relaciones interétnicas.

A comienzos del siglo xx Bolivia se recuperaba de la Guerra Federalista que había logrado trasladar la sede de gobierno a la ciudad de La Paz. El siglo xix culminó con un enfrentamiento étnico, la famosa rebelión derrotada de Zárate Willka, que desembocaría en una serie levantamientos indígenas a lo largo de las primeras décadas del siguiente siglo, enmarcadas en el impulso del liberalismo como forma de gobierno que, de manera similar a otros países de América Latina, recrudecería el embate a los indios y comenzaría a teorizar su presencia como un lastre. Un elemento desgarrador para las comunidades indígenas fue la Ley de ex Vinculación de 1874, con lo que se declaró extinta la comunidad india, se prescribió la parcelación individualizada de tierras comunales y se reformó el sistema tributario, sustituyendo la contribución indígenal.⁹ Este golpe estaba determinado por las posiciones de la política criolla que veía en los indios los límites de la formulación de un discurso nacional. Frente a los procesos de “frustración de la experiencia republicana, la gerencia racial y las perspectivas futuras”, el ideal nacional se basó en la entrada plena al capitalismo mediante la expansión de mercados, para lo que se requería de la expropiación de tierras comunales.¹⁰

33

El estado boliviano se debatía entre la urgencia de una soberanía nacional, que se cuestionaba constantemente, y la necesidad de un poder institucional centralizador y disciplinario; ante tal enfrentamiento se hizo impostergable la construcción de

⁹ Silvia Rivera Cusicanqui, *Oprimidos pero no vencidos. Luchas del campesinado aymara y qhechwa, 1900-1980*, p. 71.

¹⁰ Brooke Larson, “Indios redimidos, cholos barbarizados. Imaginando la modernidad neocolonial boliviana (1900-1910)”, en Magdalena Cajías et al. (comps.), *Visiones de fin de siglo. Bolivia y América Latina en el siglo xx*, pp. 27-48, en esp. p. 27.

alternativas frente al “problema indígena” recientemente conceptualizado. Esto dio lugar a la emergencia de un discurso protoindigenista, que reelaboró la representación de los indios en el ámbito nacional, que estuvo conformado por lo que Silvia Rivera llama el ideologema del mestizaje.¹¹

Lo que estaba en juego era la construcción del Estado, su soberanía y los umbrales de un discurso unitario de nación. Este nuevo proyecto estatal surgió a partir de la derrota en la Guerra del Pacífico (la salida al mar, perdida décadas atrás en la guerra contra Chile), y se apoyó en la minería y en los despojos de las masas obreras.¹² Las oligarquías buscaban la construcción y la comprobación fáctica de la modernidad boliviana, ya que se hallaban “imposibilitadas de construir una imagen coherente de sí mismas”.¹³

34 En la delimitación de las identidades nacionales comenzaron a aparecer elementos estéticos a la par de políticas institucionales hacia los grupos indígenas. Los polos ideológicos de estos discursos se encontraron entre los planteamientos de Alcides Arguedas y los de Franz Tamayo. En las obras de ambos el indio apareció como elemento de reflexión y síntesis de los problemas nacionales, sin embargo, las ideas sobre la sociedad se desplazaron de las visiones pesimistas que veían en la mezcla la “degradación racial” para el caso de Arguedas, a las ideas de “regeneración indígena” por medio de la absorción, propuestas por Franz Tamayo.¹⁴ Para ambos (como para todos los precursores del indigenismo en América Latina) la gran pregunta fue ¿qué hacer con el indio? Ante las irrupciones en el imaginario criollo-mestizo de las rebeliones indias desde Willka, Jesús

¹¹ Silvia Rivera Cusicanqui, “El mito de la pertenencia de Bolivia al ‘mundo occidental’. Réquiem para un nacionalismo”, *Temas Sociales*, núm. 24, La Paz, Bolivia, 2003, pp. 64-100, en esp. p. 64.

¹² Silvia Rivera Cusicanqui, *Oprimidos pero no vencidos. Luchas del campesinado aymara y qhechwa, 1900-1980*, p. 73.

¹³ *Ibidem*, p. 65.

¹⁴ Cecilia Salazar de la Torre, “Identidad nacional y conciencia reflexiva. La figura del indio en la plástica boliviana del siglo xx”, p. 52.

Machaca en 1921 y la rebelión de Cahayanta en 1927, las teorizaciones se desplazaron de la decadencia de los indios a las ideas de mejorar, preservar y aislar a la raza. Luego se tradujeron en un nuevo discurso nacionalista de reforma y redención del indio que evocaba la segregación y la protección de los indios ante los “peligros”, “corrupciones” y “enfermedades” de la sociedad urbana moderna y mestiza”.¹⁵

Estas conceptualizaciones pueden comprenderse dentro del horizonte histórico liberal.¹⁶ De acuerdo con esto, se reconoció la igualdad básica de los seres humanos en el contexto de la sociedad oligárquica, se impulsó el disciplinamiento social bajo la categoría ilustrada de ciudadano, y con ello fracturaron las pertenencias corporativas y comunales en aras de un proceso de individualización. Se comenzaron a sustentar las prácticas estatales bajo el darwinismo social y la oposición civilizado-salvaje; todo esto renovó la polarización social y las agresiones contra la territorialidad indígena.

35

De esa manera, se desempolvaba una vieja estrategia de control social basada en la segregación, que Silvia Rivera ha llamado “mestizaje colonial andino”. Bajo la máscara del ideograma del mestizaje (símbolo de unidad y mezcla), lo que en realidad se ponía en juego era una vieja táctica de segregación, de división de castas y jerarquización de una sociedad basada en la pigmentocracia, es decir, la valorización del color de la piel como medio de ascenso social. Los discursos “protoindigenistas” plantearon la bipolaridad indio/mestizo para elaborar una iconografía negativa de la mezcla racial como la degradación de la cultura y “las razas” bolivianas.¹⁷

¹⁵ Brooke Larson, *op. cit.*, p. 28.

¹⁶ Rivera explica la existencia del abigarramiento social como resultado de contradicciones no coetáneas en la sociedad boliviana “ancladas en tres horizontes históricos de diversa profundidad”: el horizonte colonial, el horizonte liberal y el horizonte populista. Ivía Rivera Cusicanqui, “La raíz. Colonizadores y colonizados”, en Xavier Albó y Raúl Barrios (coords.), *Violencias encubiertas en Bolivia*, pp. 33-35.

¹⁷ *Ibidem*, p. 29.

En América latina la idea del mestizaje fue un discurso muy poderoso que se utilizó como herramienta de cohesión social dentro de sociedades heterogéneas, fue una forma de construir sociedades nacionales homogéneas. Sin embargo, en Bolivia “lo que parecía distinguir los discursos protoindigenistas era su poderosa reprobación alegórica del mestizaje (y más específicamente del cholaje) para determinar la pertenencia nacional”.¹⁸

Estas estrategias discursivas permearon en todos los campos sociales y se expresaron en poderosos dispositivos visuales. Dentro de las discusiones nacionalistas, las construcciones indigenistas permitieron introducir la presencia india dentro del horizonte de visibilidad mestizo-criollo.¹⁹ A pesar de este logro, las imágenes no expresaron legítimamente el mundo indígena. Sobre la base de la lógica moderna, las operaciones clasificatorias impusieron un doblez epistemológico a las representaciones, es decir, expusieron una máscara visible, que al mismo tiempo invisibilizó a los indígenas.²⁰ Fue singular el papel que cobraron las imágenes, en muchos casos (desde las vistas documentales hasta las ficciones) se utilizaron para conocer, acercarse y percibir a los indígenas, pero al estar permeadas de la mirada colonial terminaron por distorsionar, negar y, finalmente, exigir la desaparición de las sociedades indígenas.

36

En sus análisis sobre los recorridos del mestizaje en Bolivia, Javier Sanjinés encuentra que esta política se relacionó directamente con el “centrismo ocular”, con el modelo de un “ojo racional” que sintetizó al poder y que ha funcionado para encubrir las contradicciones que se generan en el seno de la modernidad.²¹

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Javier Sanjinés, *El espejismo del mestizaje*, p. 37.

²⁰ *Ibidem*, p. 78.

²¹ *Ibidem*, p. 10.

El discurso letrado sobre los indígenas mantuvo una estrecha relación con lo visual y con las “políticas de la representación”.²² De manera inversa, en el cine boliviano de los primeros tiempos encontramos la estrecha relación de los dispositivos cinematográficos con lo letrado, por ejemplo con el discurso teatral y literario indigenista; otro elemento que le dio sentido a los filmes de los primeros tiempos fueron los poderosos dispositivos visuales establecidos desde la plástica.

Durante este periodo las imágenes y tramas indigenistas no se formularon desde la cotidianidad de las condiciones indígenas, a pesar de su alta presencia social, sino a través de los dramas históricos o de las vistas documentales de los lugares de importancia arqueológica, es decir, desde el pasado indígena. Están por ejemplo, los registros del profesor Müller, un alemán que filmó sobre su viaje a Tihuanaco (1916); o la película *La vestal del sol inca* (1920), cuyo argumento estaba basado en la época prehispánica.²³ Los filmes indigenistas fueron de suma importancia y abarcaron gran parte de la producción argumental y documental de la época. No es gratuito que los primeros largometrajes nacionales, *Corazón aymara* (1925) de Pedro Sambarino y *La profecía del lago* (1925) de José María Velasco Maidana, tuvieran entre sus protagónicos a los indios.

37

²² *Ibidem*, p. 40.

²³ *Cronología del cine boliviano (1897-1997)*, p. 4.

Corazón Aymara fue el título de un drama de la época, realizado por Pedro Sambarino, basado en las construcciones sobre lo autóctono. El productor de la cinta fue Erns Rivera y, según Gumucio Dagrón, es muy probable que la idea original fuera suya “ya que deseaba cumplir con un compromiso contraído en Alemania, de llevar una película que mostrara la vida de los ‘indios’ bolivianos, que no era tan salvaje como podía creerse en Europa”.²⁴ En el primer anuncio sobre la cinta se le presentó como “una contribución del Arte Nativo al primer Centenario de la Independencia y que estudia las costumbres actuales de los autóctonos”.²⁵ Los promotores del filme resumieron así el argumento:

TEATRO PARIS
Fiestas Julias de 1925
SOBERBIA NOCHE DE ARTE NATIVO
BOLIVIA FILM
 Presenta la primera obra nacional de argumento, confeccionada bajo la dirección artística y artística de **Pedro Sambarino**
CORAZON AYMARA
 40Y Martes 14 de Julio de 1925
 Hoy en EN UNIONDA Vermont de MODA
Segunda Obra Gigante!
 Que estrenamos en esta temporada extraordinaria
MARIA ANTONIETA
REINA de FRANCIA
 Película que ha recorrido triunfalmente por el ORBI
Hoy estreno primera jornada
 Todas las escenas de esta obra, los grandes paisajes, están llevados a la pantalla con un lujo desbordante jamás visto ni igualado. Obra que ha costado muchos millones.
 PRECIOS: Platón \$10, Luneta \$1.50
 En Función Nocturna de GALA
 Empezando de la magnífica producción Cinematográfica:
Corazón Aymara
 Adaptada del drama de costumbres indígenas "La Huerfana", original del escritor y periodista Sr. Angel Salas.
 Lurpila es la encarnación fatalista de la raza aymara. Sobre ella pesan las desconfianzas de su padre Colke Chuíma; los celos de su madrastra Summa Pankara; los recuerdos amorosos de Kilko; los deseos del mayordomo y el rencor de su esposo Khana Aru, que la sospecha culpable... Lurpila lucha con todo y contra todos haciendo brillar su inocencia. Señalada por su madrastra como infiel, contagia sus desconfianzas a Khentuara, indio inflexible como los romanos que castigaban con mano férrea las acciones indígenas, sacrificando sus sentimientos en las personas de los seres más queridos...
 Tal es el argumento de CORAZON AYMARA, que mostrará la sobriedad, la docilidad y el espíritu de trabajo de la raza más laboriosa de Bolivia, presentando a la vez magníficas escenas de su vida a pleno campo y a la sombra de las montañas más elevadas, el Húanani y el Plampu. La interpretación de CORAZON AYMARA ha sido hecha por el "Círculo Lírico Dramático", al que beneficiará el producto de esta función.
 PRECIOS: Platón \$10, Luneta \$1.50
 En Breve: Catalina Mac Donald en "Odio que acaba en amor". Colossal

Lurpila es la encarnación fatalista de la raza aymara. Sobre ella pesan desconfianzas de su padre Colke Chuíma; los celos de su madrastra Summa Pankara; los recuerdos amorosos de Kilko; los deseos del mayordomo, y el rencor de su esposo Khana Aru, que la sospecha culpable [...] Lurpila lucha con todo y contra todos haciendo brillar su inocencia. Señalada por su madrastra como infiel, contagia sus desconfianzas a Khentuara, indio inflexible como los romanos que castigaban con mano férrea las acciones indígenas, sacrificando sus sentimientos en las personas de los seres más

²⁴ Alfonso Gumucio Dagrón, *Historia del cine en Bolivia*, p. 69.

²⁵ *Ibidem*, p. 70.

queridos [...] Tal es el argumento de *Corazón aymara*, que mostrará la sobriedad, la docilidad y el espíritu de trabajo de la raza más laboriosa de Bolivia, presentando a la vez su vida a pleno campo y a la sombra de las montañas más elevadas, el Illimani y el Illampu.²⁶

Corazón aymara se estrenó el 14 de julio de 1925, estuvo basada en la pieza teatral de Ángel Salas *La huerta* y según la prensa de la época todas las funciones fueron acompañadas de “interpretaciones musicales indígenas”.²⁷ Ante este acontecimiento fílmico, una nota periodística revela las cegueras visuales de esa época (a pesar de la alta presencia indígena en Bolivia); en el diario *La República* se reseñó lo siguiente: “A la finalidad educativa y artística de la película hay que añadir otra de más profundo alcance: *la de conocer a una raza que cerca de nosotros pasa inadvertida, como un ser ajeno a nosotros y a nuestra civilización*”.²⁸

En la actualidad la cinta se encuentra perdida y sólo hay testimonios de ella a través de la prensa. La recepción da pautas sobre cómo fue acogida y como representaba a los indígenas bolivianos:

Corazón aymara es uno de los innumerables gritos de aquel clamor de protesta contra la efectiva esclavitud de los indios, esclavitud que se manifiesta con las servidumbres feudales a que siguen obligados, con la indefensión, con la incultura que se han visto circunscriptos deliberadamente, la extorción por parte patrones, corregidores, párrocos y otros elementos más que medran en las aldeas con el beneficio del esfuerzo indígena.²⁹

Los comentarios también sintetizan el ambiente cultural de la época, de marcada influencia arguediana: se exalta un profundo desprecio hacia los mestizos, que eran calificados como “los verdugos de la raza aymara, tan sobria como trabajadora, tenaz en la lucha contra la naturaleza, y laboriosa, altivamente laboriosa, como se ve es la única

²⁶ *Ibidem*, p. 71.

²⁷ *Ibidem*, p. 70.

²⁸ *Ibidem*, p. 73.

²⁹ *Ibidem*, p. 71.

que sustenta la vida de las ciudades bolivianas”.³⁰ Estas estrategias de significación confinaban al indio al campo, lo resguardaban ahí, funcionaban como correlatos para mantener la mano de obra campesina y evitar el cholaje o la urbanidad india, antepuesta a la bondad y pureza indígena ligada a la naturaleza. La finalidad de la segregación y del conservacionismo de la “raza” era alejar al indio del mundo letrado y de los ejercicios de la autorrepresentación,

estrategias que habían emprendido los cholos y que habían causado muchos problemas a las elites en el poder.

40 Más adelante se realizarían *La gloria de la raza* (1926), de Arturo Posnansky, uno de los precursores de la investigación del pasado precolombino en el país. La cinta estaba compuesta de cuatro actos, entre los cuales el propio realizador, vestido bajo el



título de arqueólogo, recorría las huellas indígenas de los urus a Tihuanaco:

Un arqueólogo cruza en una lancha a motor el lago Titicaca en viaje de investigación. Casi como un punto imperceptible en el horizonte divisa con su larga vista una balsa rústica de junco, con la que de tiempo inmemorial navegan los indios, y dirige su embarcación hacia ella. A medida que se acerca divisa que va sobre la balsa un anciano pescador, pero de aspecto venerable y majestoso,

³⁰ *Ibidem*, p. 72.

no pareciéndose en nada a un hombre de esa condición. Lleva el vestido largo característico de los urus. Variando el rumbo de su balsa, procura desviarse de la lancha que se le acerca con rapidez. El investigador nota que aquel anciano de cabello níveo es, en efecto, un uru, *es decir un miembro de una raza de ese nombre, cuyo último resto vive aún en el Desaguadero, como poster vestigio de la América pre-histórica.*³¹

Estas representaciones estaban ligadas a la monumentalidad del pasado indígena, y gracias a ello acercaron la imagen de los indios a la historia de bronce, a la grandiosidad extinta, pero también a la inmovilidad. Retornamos el tema de la mirada hierática mestiza, que fundó una representación tan inmóvil como las ruinas de Tihuanaco, como un pasado inerte que no volverá, sin contradicciones, sin posible retorno, marcando una línea recta con la degradación de su condición en el tiempo presente. Con esta imagen exterior se construyó: 1) una idea del pasado que minimizó a los indígenas del presente y les impidió verse reflejados en él, y 2) y un presente donde los mestizos no reconocían a sus contemporáneos. Estas representaciones de un indio “venerable y majestoso, no pareciéndose en nada a un hombre de esa condición” allanaron el camino que va de la pauperización de la imagen indígena al miserabilismo como dispositivo visual. ¿Qué podían ser los indios del presente frente a la majestuosidad de su pasado?

41

La censura también intervino en los filmes de temática indigenista, como en la cinta *La profecía del lago*, que se trataba de una historia sobre el amor prohibido entre un indio y una mujer blanca, relación que la sociedad de la época no toleró. Este tópico del amor interétnico frustrado fue un tema recurrente en los primeros tiempos de la cinematografía silente.

³¹ *Ibidem*, p. 87 [Las negritas son mías].

Wara-Wara (1929-30), el filme más importante del cine silente en Bolivia, la primera “superproducción”, reconstruía el tema de la conquista española entrelazando otra historia de amor entre las culturas de un español y una indígena.

El argumento estaba basado en la obra teatral *La voz de la quena*, de Díaz Villamil y se desarrollaba durante la conquista española en el área andina, formaba parte de una trágica historia de amor entre un español, el capitán Tristán y una ñusta llamada Wara-Wara, que quiere decir “estrella” en aymara. El padre de la princesa muere en manos de los



42

españoles y ésta permanece escondida varios años hasta que un día de *inti raiymi* (año nuevo) se encuentra con el capitán español, que hacía un viaje de exploración. Ahí comienza el tormentoso romance. La cinta se estrenó el 9 de enero de 1930 en el Teatro Princesa y fue uno de los primeros largometrajes bolivianos de cine silente que, sin embargo, tuvo que enfrentarse con los inicios de la sonorización, lo que frustró su exhibición en el extranjero.³²

Según una publicidad de la época, este amor frustrado por la guerra de conquista “es tiernamente mecido por el legendario lago Titikaka. Pero la realidad los despierta crudamente: ¿logrará Wara Wara ahogar su infeliz pasión y odiar como debe a los que

³² *Ibidem*, pp. 127-128.

han hecho la desgracia y la ruina de su imperio? Y Tristán ¿podrá matar su amor para abroquelarse fríamente dentro de su corazón de fiero conquistador?”³³

Estas relaciones tormentosas, donde se metaforiza el acto de conquista como un evento amoroso no son nuevas dentro de las narrativas sobre el área andina y el Nuevo Mundo. La representación de la diferencia exótica y del otro mediante la simbolización de las mujeres ha sido un tópico de las representaciones coloniales. En estas primeras formas del cine silente se desempolvó una matriz cultural y un dispositivo de representación de viejo raigambre: *la*



43

operática inca. Se trataba de construcciones operísticas, románticas y sensuales que abordaban el tema de los incas, su imperio y sobre todo sus mujeres.³⁴ Deborah Poole en su libro *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino* descubre que las óperas del siglo XVIII, en las que se imaginó la conquista, constituyeron “el lugar donde deberíamos situar los orígenes tanto del pensamiento racial moderno como de la economía visual de la modernidad”.³⁵ Tras realizar un análisis de las óperas clásicas del viejo mundo, Poole, encontró que las mujeres indígenas “figuran no sólo como ejemplos de razón, sino como las encarnaciones de los tipos de encuentros perceptivos o

³³ Verónica Córdova, “Cine boliviano. Del indigenismo a la globalización (primera parte)”, *Fotogenia*, primer suplemento especializado en cinematografía, año I, núm. 1, La Paz, Bolivia, septiembre de 2006, pp. 3-4, en esp. p. 3.

³⁴ Deborah Poole, *op. cit.*, p. 52.

³⁵ *Ibidem*, p. 263.

sensoriales a través de los cuales se descubría la propia diferencia”.³⁶ Dentro de estas obras se revelaron los elementos sensoriales del encuentro con el otro. Tales elementos quedaron soterrados en el discurso moderno de los tipos y la clasificación racial, que tomaron fuerza durante en el siglo XIX y sustentaron las teorías científicas sobre la raza y sus diferencias. No obstante, antes de la marca racial y de la clasificación social por medio de razas superiores e inferiores, se formuló el encuentro con el otro como un elemento primigeniamente sensorial. En el plano visual y estético las representaciones de la operática inca imprimieron la razón y la moralidad al cuerpo virginal de la mujer inca.³⁷ En las tramas, el mensaje político se dejó ver como un discurso estético o sensual de placer y deseo. Inscrito en interior de los cuerpos de las mujeres indígenas estaba la bárbara conquista de España.³⁸

44 El discurso colonial de estética sensual se mantuvo como núcleo duro en la narrativa latinoamericana o andina y fue desempolvado por el indigenismo en las novelas y sería reconstruido en el discurso crítico de la izquierda militante que reformuló los tópicos de los cuerpos indígenas como espacios de confrontación y luchas por la emancipación. Esto es claro en los primeros discursos del grupo Ukamau, pero no podemos olvidar las reactualizaciones de la operática inca en las primeras ficciones cinematográficas desarrolladas en Bolivia, como punto de partida de las primeras representaciones indígenas asociadas a la corporalidad y a la lucha de dominación inscrita en los cuerpos. Por otra parte, la marca del mestizaje colonial andino está en la frustración amorosa, en el lastre de la imposibilidad y la condena de la mezcla, donde se

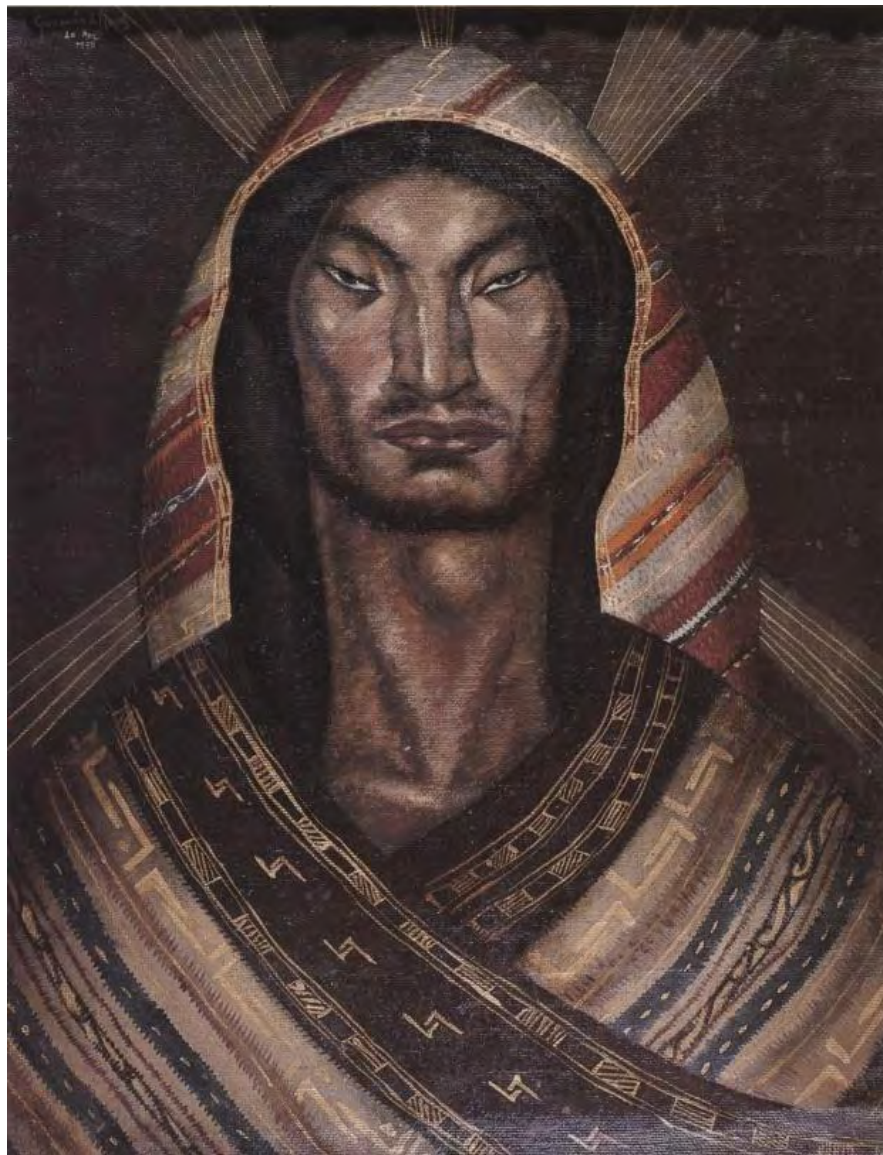
³⁶ *Ibidem*, p. 52.

³⁷ *Ibidem*, p. 67.

³⁸ *Ibidem*, p. 72.

muestran las profundidades de la colonialidad y la segregación como acta de nacimiento de la América Latina.

El paradigma del indigenismo como dispositivo visual no se desplegó plenamente en el cine, y para comprenderlo se debe analizar su correlato estético impulsado desde la plástica, fundamentalmente en las obras de Cecilio Guzmán de Rojas, donde encontramos en forma visual los tópicos del hieratismo, el disciplinamiento del cuerpo y el sacrificio de los grupos indígenas.



En estas imágenes estáticas la rigidez corporal del indio es lo más sobresaliente, representa, a la luz de nuestro análisis, la suma del incipiente proyecto indigenista de la

época basado en el disciplinamiento corporal y moral de las comunidades autóctonas. La rigidez que sintetizó la inmovilidad de la pretendida modernidad de las elites bolivianas y de los regímenes visuales que se impusieron en la Bolivia de inicios del siglo xx. Se exaltó la abnegación como modelo de los grupos indígenas, se les vinculó con la figura sacrificial de Cristo, así como con su cercanía a la muerte, como



imposición del triunfo de la naturaleza. Estas miradas estáticas eliminaron el movimiento de la vida y de las identidades, presentaron la imagen indígena sin contradicciones y reificaron su identidad al utilizarla como soporte de una pretendida identidad nacional.

46

Frente a esas miradas que pretendieron nombrar para dominar, para controlar y enumerar, la resistencia no se dejó esperar y operó de diversas formas, desde el empleo de la violencia, pasando por la práctica intelectual y la utilización de las herramientas legales, como lo hicieron los tinterillos y abogados cholos, hasta el manejo político de poderosos dispositivos visuales entre los que se encontraron la fiesta y la indumentaria chola.

La historia boliviana se desarrolla en el enfrentamiento y la lucha por los espacios de la representación y las interpretaciones legítimas. Como ha consignado Zavaleta Mercado: “los siglos enteros del país están marcados por los levantamientos o alzamientos”, esto lo demuestra el tránsito a lo largo de los ciclos rebeldes “como si Bolivia entera no fuera sino lo que se construyó intramuros de las defensas levantadas

contra un territorio poblado por la indiada”.³⁹ La violencia ejercida por los grupos indígenas fue y ha sido una forma de incrustarse en los campos de visión establecidos que los pretendieron marginar a lo largo de todo el siglo xx, y a causa de la cerrazón se ha convertido en “el lenguaje fundamental a través del cual el indio formula sus demandas a la sociedad”, no podemos olvidar que esa forma de ingreso violento a los campos de visión se realiza dentro del “ciclo rebelde” de 1910 a 1930, que se caracteriza por el resurgimiento de brotes de insubordinación en el Altiplano, desde la rebelión de Pajaques en 1914, la sublevación de Caquiaviri en 1918, la insurrección de Jesús Machaca en 1921 y los movimientos endémicos e intermitentes en Achacachi entre 1920 y 1931.⁴⁰

En el ámbito urbano, los grupos sindicales anarquistas realizaron también eficaces actos de visibilización; además, fue en el orden de la lucha femenina se enfrentaron a los regímenes hegemónicos de visión. Las organizaciones de la Federación Obrera Femenina tuvieron una movilización activa donde pugnaron por la ciudadanía plena y por demandas específicamente femeninas y cholos como el uso del transporte por parte de las trabajadoras domésticas, la apertura de mercados seguros e higiénicos y la lucha por la construcción de un mercado de flores. En un fuerte proceso de lucha por la inserción en la política y en la negociación de sus demandas, el activismo de las mujeres planteó “una ciudadanía multicultural encarnada en la chola o mujer de pollera.”⁴¹ Pero lo fundamental para este análisis de las pugnas por el poder interpretativo, fue el cuestionamiento del orden de lo visible donde se subvirtieron los paradigmas

47

³⁹ René Zavaleta Mercado, “Consideraciones generales sobre la historia de Bolivia”, en Pablo González Casanova (coord.), *América Latina. Historia de medio siglo*, vol. 1, *América del Sur*, 13^a ed., México, Siglo XXI, 2003, pp. 74-128, en esp. p. 107.

⁴⁰ Silvia Rivera Cusicanqui, *Oprimidos pero no vencidos. Luchas del campesinado aymara y qhechwa, 1900-1980*, pp. 65 y 79.

⁴¹ Silvia Rivera Cusicanqui, “Construcción de imágenes de indios y mujeres en la iconografía post 52: el miserabilismo en el *Álbum de la Revolución*”, *Tinkasos. Revista Boliviana de Ciencias Sociales*, La Paz, Bolivia, noviembre de 2005, pp. 133-156, en esp. pp. 135-136.

hegemónicos sobre “lo indígena”, cuando las dirigentes de estas movilizaciones exhibían en público sus “costos faluchos y topos (joyas indígenas) de oro” que cimbraban los estereotipos de pobreza construidos sobre el mundo indígena.

RESULTADOS BIFURCADOS DE LA REVOLUCIÓN DE 1952

Desde ese mismo momento, construimos un nuevo arte, elaboramos una nueva concepción artística... [e] hicimos del arte un instrumento de liberación.

ALFREDO FRANCO GUACHALLA⁴²

de alguna manera cuando nosotros comenzamos a hacer cine veníamos, éramos hijos de la Revolución del 52 y creíamos en esa revolución, creíamos en la urgencia de la transformación estructural de la sociedad boliviana. No nos interesó la participación política directa, el partidismo, pero vimos que nuestro cine podría ser utilizado como un instrumento que complementa, que coadyuva a ese proceso liberador político y social.

JORGE SANJINÉS⁴³

48

La Revolución de 1952 fue un acto fundante para el cine boliviano y para toda la estética a partir de este acontecimiento, tanto por su impacto en cuestiones materiales, como por la apertura al surgimiento de los exponentes más importantes del siglo xx; además, en este periodo social se trazaron los temas y las formas que marcarían las producciones estéticas posteriores.

Seis días después de la insurrección popular del 9 de abril de 1952, arribó al país Víctor Paz Estenssoro, a quien se le delegó el poder político institucional; en el avión del caudillo llegaron dos camarógrafos argentinos, Juan Carlos Levaggi y Nicolás Smolij, encargados de hacer la propaganda estatal del nuevo régimen por medio de imágenes. Lo importante es el papel y la significación que cobraron sus imágenes para la fundación del imaginario de una revolución nacional que construía su ideología desde el gobierno. Con

⁴² Los Juegos Florales y la Revolución nacional, *Trilogía poética de la Revolución nacional*, citado en Iris Villegas y Pablo Quisbert, “A la búsqueda del enemigo oligárquico” en Magdalena Cajías, *et al.* (comps.), *op. cit.*, p. 723.

⁴³ Entrevista de Jorge Sanjinés con la autora, agosto de 2007, véase APÉNDICE I.

la llegada del Movimiento Nacionalista Revolucionario al poder institucional se inauguró el despliegue de la ideología del nacionalismo revolucionario, acompañada de su compleja intersección discursiva expresada en una variedad de ideologemas,⁴⁴ que sirvieron para gestar visualidades hegemónicas.



49

En esos años, la producción cinematográfica se renovó, primero con la formalización del Departamento Cinematográfico del Ministerio de Propaganda e Informaciones; y segundo, la creación del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB), fundado por decreto supremo el 20 de marzo de 1953.⁴⁵ Este instituto sería el primer organismo de producción cinematográfica, al que pronto se adscribirían los mejores cineastas nacionales. Jorge Ruiz y Jorge Sanjinés han reconocido la marca que les imprimió la revolución nacional y su participación en la gesta de esa nueva concepción artística cuya principal encomienda fue la de comunicar la emancipación y el nacionalismo. Además de la creación del ICB, se formuló todo un plan de consolidación de

⁴⁴ Luis H. Antezana, "Sistema y proceso ideológico en Bolivia (1935-1979)", en René Zavaleta Mercado, (comp.), *Bolivia hoy*, p. 60.

⁴⁵ Alfonso Gumucio Dagrón, *op. cit.*, p. 189.

instituciones que apuntalaron este proceso, tales como la reforma a la educación o la creación de la Secretaría de Prensa.

Con el ICB se contribuyó a la cimentación de un imaginario de la revolución. En el cine se condensó “la posibilidad de acabar con la desarticulación” del país, como parte de un paradigma social que creía que la tecnología cumplía la tarea de comunicar y desarrollar el territorio nacional; sin embargo, este proceso se postergo durante muchos años.⁴⁶ Desde sus primeros meses, el Estado revolucionario comenzó a apuntalar la singularidad de este nuevo régimen de visión mostrando los beneficios del nuevo gobierno. En palabras del ministro de Prensa e Informaciones, lo que se intentaba era:

demostrar al pueblo boliviano en forma fehaciente los beneficios que obtendrá con la nacionalización de las minas [...] en tal sentido los distintos departamentos del ministerio de prensa se encuentran abocados a la tarea de redactar folletos ilustrados, informaciones y programas radiales, afiches, en fin, todos los medios posibles de conocimiento, que al llegar hasta las grandes masas obreras del país, afiancen la revolución y sus postulados.⁴⁷

50

La nueva forma de este régimen visual estuvo marcada sobre todo por la creación de los noticiarios filmicos, la edición masiva de folletos, la publicación de panfletos que hablaban del cambio revolucionario, la difusión de material gráfico y el desarrollo del muralismo. Toda esta estética se instauró para comunicar y crear otra conciencia nacional, cuyo contenido principal era marcar la diferencia y el antagonismo con el antiguo régimen. Los noticiarios filmicos jugaron un papel informativo y homogeneizador; el cine fue un medio de propaganda para mostrar “las obras y el espíritu revolucionario del gobierno nacionalista”.⁴⁸ A través de miles de fotogramas se difundió el soplo populista mediante las imágenes de grandes movimientos de masas, donde se exaltaban los nuevos valores nacionales; también se incluyó en los noticiarios y documentales

⁴⁶ Mikel Luis Rodríguez, “ICB. El primer organismo cinematográfico institucional en Bolivia (1952-1967)”, *Secuencia. Revista de Historia del Cine*, segunda época, núm. 10, Madrid, julio de 1999, pp. 23-37, en esp. p. 27.

⁴⁷ Iris Villegas y Pablo Quisbert, *op. cit.*, p. 722.

⁴⁸ Alfonso Gumucio Dagron, *op. cit.*, p. 190.

“bailes y canciones folklóricas de las diversas regiones del país [poniendo] el énfasis de la grandeza de Tihuanacu y los incas como símbolo de una raza que recobraba sus tierras y se hacía poder como un brazo armado de la revolución”.⁴⁹ El espíritu propagandístico se valió de todos los medios posibles para difundir la ideología del MNR, uno de ellos fue el empleo de exhibiciones cinematográficas fuera del ámbito de las salas de cine, el ICB contaba con equipos móviles que mostraban en el área rural cintas habladas en quechua y aymara.⁵⁰

Por otro lado, el muralismo se dio a la tarea de crear la “síntesis simbólica de la historia del país”⁵¹, construyó la épica del pueblo boliviano en busca de su liberación. En los murales de Alandía Pantoja, por ejemplo, la opresión de los indios se universalizó, “en tanto resultado catastrófico del sistema capitalista, pero también en tanto posibilidad de confrontación liberadora de la nación”.⁵² Esta construcción épica se retomaría en las imágenes en movimiento, ante todo en la cinta *El coraje del pueblo*.

51

Quedaron atrás las imágenes mudas del cine de los primeros tiempos; sin embargo, la herencia de la estética protoindigenista se mantuvo en las producciones del ICB. Durante el primer periodo de este organismo (1952- 1956), como departamento y después como instituto, se produjeron 136 noticiarios, 17 documentales breves y un cortometraje de ficción, bajo la administración de Waldo Cerruto. De esa producción destaca el documental *Amanecer indio* (1952), donde se reconstruyó el mundo indígena prehispánico para exaltar su grandeza y legitimar su presencia en el territorio boliviano; se le vinculó también con los festejos del día del indio y con el anuncio del derecho al voto

⁴⁹ Carlos D. Mesa Gisbert, *La aventura del cine boliviano (1952-1985)*, p. 53.

⁵⁰ Iris Villegas y Pablo Quisbert, *op. cit.*, p. 725.

⁵¹ Fernando Calderón, “Memoria de un olvido: el muralismo boliviano”, p. 20.

⁵² Cecilia Salazar de la Torre, “Identidad nacional y conciencia reflexiva. La figura del indio en la plástica boliviana del siglo XX”, p. 89.

universal. El esfuerzo era claro, afianzar al “campesinado” como base social del MNR e integrar a los grupos originarios a la nación. Un año después se realizó *La leyenda de la cantuta*, un ensayo de ficción, estructurado mediante una narración en *off* al estilo de los noticiarios, que retomaba el lirismo de “los tiempos fundacionales del cine silente”. En este filme se exaltó el pasado “escenificado en sus ruinas y la presencia oportuna del lago Titicaca como *locus* mítico de la cultura y la historia”.⁵³

52 La temática indígena se trasladó vertiginosamente a los debates actuales sobre la indianidad por medio del género documental. Las representaciones indígenas estuvieron marcadas por la “episteme ideológica” del nacionalismo revolucionario, ese campo discursivo donde se organizaron, definieron y clasificaron los objetos sociales y políticos, donde se pusieron en operación sus respectivos ideogramas. Dentro del ideograma indigenista los indios se homologaron a los niños, bajo una retórica paternalista. Este tema se extendió en diversos ámbitos, como la prensa de la época, por ejemplo, el diario

La Nación:

El hambre de saber del que tantas muestras ha dado el indio, su verdadera angustia por recuperar el tiempo perdido y su afán por adquirir conocimientos son un factor grandioso para que la siembra de conocimiento y del saber caigan en tierra fecunda y por lo mismo es que hay que tener sumo cuidado en ese cultivo. *El campesino como un niño grande* no tiene solidez moral en lo que respecta a la vida ciudadana, es ingenuo, obediente y asimila fácilmente todos los conocimientos que se le den, por esos hay que seleccionar meticulosamente el bagaje de enseñanzas que quiera inculcársele, si cerebro y su corazón están en un estado virgen y por consiguiente propensos a todas las enseñanzas y a todos los errores.⁵⁴

Es importante analizar esta peculiar articulación ideológica que marcará las construcciones visuales y los regímenes de visión en la segunda mitad del siglo xx boliviano. El nacionalismo revolucionario fue la ideología de las clases en el poder que lograron articular hegemónicamente su discurso sobre el resto de la sociedad boliviana.⁵⁵

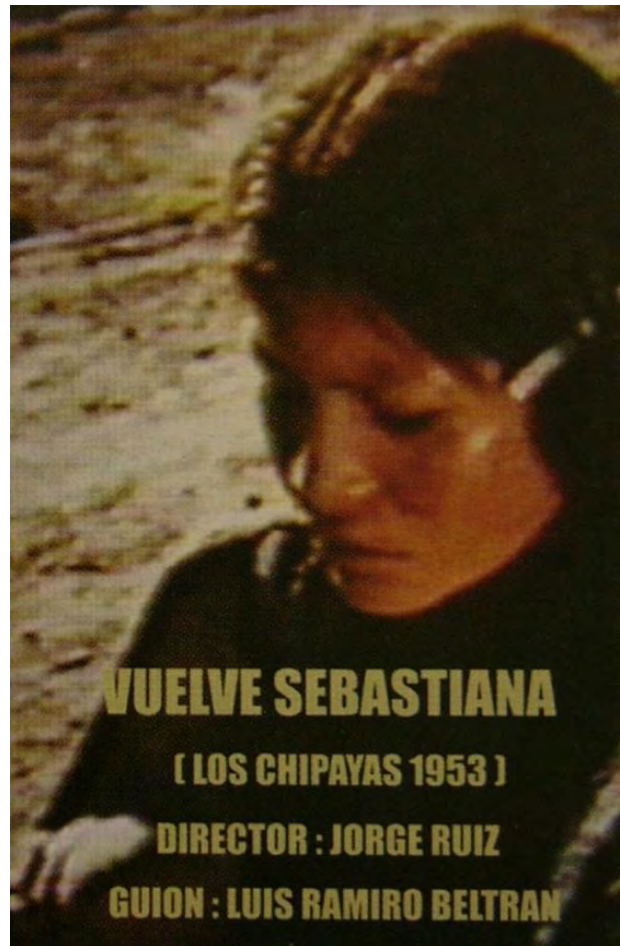
⁵³ Mikel Luis Rodríguez, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁴ *La Nación*, 7 de junio de 1954, cit. en Iris Villegas y Pablo Quisbert, *op. cit.*, p. 722 [El subrayado es mío].

⁵⁵ Luis H. Antezana, *op. cit.*, pp. 62-63.

Al margen de las imágenes indígenas en los noticieros fílmicos, que merecen un estudio profundo, el nacimiento de esta nueva etapa se encuentra en la cinta *Vuelve Sebastiana* (1953), donde se establecieron tópicos, imágenes y formas que sentaron precedentes. Una vez más la temática indígena marcaba las producciones cinematográficas más importantes. El cine de este país no puede pensarse sin la importancia y la repercusión las representaciones de esta cinta.

Al respecto del auge revolucionario el realizador de *Vuelve Sebastiana* expresó lo siguiente:



53

La Revolución de 1952 sacudió todos los cimientos sociales de Bolivia, y nosotros fuimos tremendamente influenciados por este movimiento que nos hizo volver a lo nuestro y nos hizo pensar un poco más en nuestra problemática nacional. En esa época, toda la acción se puso en el cine documental y se lograron los documentales más importantes de Bolivia [...] como en esa época el gobierno era de tipo revolucionario, pensó utilizar el cine como un medio de propaganda y así lo hizo no con la eficacia que hubiera podido esperar.⁵⁶

VUELVE SEBASTIANA

Vuelve Sebastiana (Los chipayas) es un documental etnográfico que retrata la vida de ese grupo indígena que habita al norte del lago Coipasa, en Oruro. Construye visiones sobre sus tradiciones, sus costumbres, su marginalidad y sus conflictivas relaciones interétnicas

⁵⁶ Cit. en Raúl Rivadeneira Prada, *El cine alternativo en Bolivia*, p. 20.

con los aymaras. Esta cinta no reproduce la imagen imperante del indígena aymara o quechua que encontramos en el cine anterior. Jorge Ruiz recurre a los chipayas, un grupo relegado, para construir el filme y plantea los conflictos que se dan entre las propias comunidades originarias, como el caso de la dominación que sufren por parte de sus pares.

Jorge Ruiz es un personaje importante para el cine en Bolivia. Nació en Sucre en 1924. Desde sus estudios de agronomía comenzó a interesarse en el cine, “en Luribay, donde vivió varios años con su padre, aprendió a hablar aymara, y a estar en relación con los campesinos”.⁵⁷ En su juventud realizó varios cortometrajes con Augusto Roca, con lo que ambos se convirtieron en impulsores del desarrollo cinematográfico. Gracias al encuentro con el ex funcionario de la embajada estadounidense Kenneth B. Wasson, que creó la empresa productora cinematográfica Bolivia Films, pudieron desarrollar su afición empleando de una cámara de 16 milímetros. La temática indigenista permeó desde el principio sus producciones. En 1948 realizaron el cortometraje titulado *Virgen india*, sobre la patrona de Copacabana; esta fue la primera producción sonora producida en Bolivia. El año siguiente filmaron *Donde nace un imperio y Bolivia busca la verdad* (1950), que contó con las primeras copias en quechua y aymara.⁵⁸ Las producciones de Ruiz, anteriores a *Vuelve Sebastiana* son de difícil acceso, la mayoría ha desaparecido.⁵⁹ El equipo recurrió a organismos internacionales en la búsqueda de financiamiento, como la Organización Internacional del Trabajo, que apoyó el rodaje de *El trabajo indígena en Bolivia* (1951). Durante la realización de este cortometraje tuvieron el asesoramiento de

54

⁵⁷ Alfonso Gumucio Dagrón, *op. cit.*, p. 163.

⁵⁸ Alfonso Gumucio Dagrón, *op. cit.*, p. 165 y Mikel Luis Rodríguez, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁹ Muchas se perdieron en un almacén argentino por la morosidad del gobierno en el pago de una deuda y por el mal uso de la televisión boliviana. Véase Mikel Luis Rodríguez, *op. cit.*, p. 26.

un investigador muy importante del mundo andino, el francés Jean Vellard, que también colaboró en la cinta *Los urus*, su primer acercamiento a las comunidades chipayas.⁶⁰

Después de las experiencias previas, que indudablemente marcarían a Jorge Ruiz, la filmación de *Vuelve Sebastiana* se inició en 1953; este se considera el documental mejor logrado y más importante de toda su vasta carrera. El trabajo ganó el premio internacional del festival de Sodre, Uruguay, en 1956. La cinta dura 31 minutos, también la asesoró Jean Vellard y el financiamiento fue de Bolivia Films. Augusto Roca colaboró con la fotografía y Ramiro Beltrán con el guión. A pesar de la turbulencia del movimiento revolucionario y del auge de las medidas que transformaban al país, Jorge Ruiz no participó con el ICB, sino que decide producir el documental con su habitual productora y con el Instituto Indigenista Boliviano, que financió la producción.

El documental es una historia ficcionada que expone un análisis etnográfico. Sebastiana, una niña chipaya, enfrenta al lado de su familia las carencias y la pobreza de su comunidad. El documental comienza cuando el narrador indica: “Ésta es Bolivia, la alta meseta donde dos millones de quechuas y aymaras como éste, han subsistido al tiempo y a la cultura que les fuesen impuestos”. En las imágenes se ven planos generales del entorno, un indio toca su zampoña y aparece entre el árido paisaje. Estos primeros planos

55

⁶⁰ Por esos años varios jóvenes bolivianos comenzaron a acercarse a la producción cinematográfica, uno de ellos fue Gonzalo Sánchez de Lozada, quien simultáneamente a sus estudios de filosofía en Estados Unidos se había interesado en la filmación de algunos cortometrajes. Una experiencia intermedia que uniría a estas figuras del mundo cinematográfico e intelectual de la época fue la filmación del proyecto *Detrás de los andes*. Entre 1952 y 1954 Sánchez de Lozada, Jorge Ruiz, Augusto Roca, Hugo Roncal y Fernando de Montes se lanzaron a la aventura de filmar una cinta que no vería concreción sino muchos años después. Desde el altiplano hasta Santa Cruz recorrieron con la cámara los lugares más alejados. Gonzalo Sánchez de Lozada cuenta parte de esos desplazamientos: “Estuvimos en Moré y recorrimos bastante territorio. Ruiz decía que el río Iténez era un lugar muy lindo, virgen, por eso nos trasladamos allí. Pero no pudimos filmar porque la gente que dominaba el lugar explotaba a los indios de una manera terrible y nos condicionaba con su trato. Nosotros estábamos haciendo un film donde nos interesaba sobre todo la parte visual y étnica, no social. Hicimos cosas muy buenas en ese sentido, muy lindas, pero difíciles de integrar en un argumento”. Esta aventura culminó años después, en 1968, cuando Ruiz pudo hacer un montaje con el material y realizar *Mina Alaska*; sin embargo, la obra perdió todo tinte etnográfico y sólo perduró el paisajismo. Alfonso Gumucio Dagrón, *op. cit.*, p. 173.

se sitúan en una Bolivia poblada de indígenas, primer e importante acercamiento que revela un reconocimiento de la diversidad histórica y la imposición cultural vivida en el altiplano. La cinta se ubica dentro de una narrativa visual indigenista renovada, que permite ver la propuesta de “una imagen dual”, tanto de la nación, como de las relaciones sociales. Esta será una de sus características primordiales.⁶¹

Recorremos con la cámara el paisaje, situado al sudoeste, en el lago Coipasa, lugar de los grandes desiertos. El narrador describe la aridez y lo agreste de esas tierras, principalmente del “yermo salar”. La voz en *off* se ocupa de situar históricamente a los chullpas entre la decadencia de Tihuanaco y el surgimiento del imperio inca.⁶² Se clasifica a los chullpas como la “misteriosa raza” que habitó esos lugares; al tiempo, aparecen a cuadro restos momificados. Después de las imágenes de las momias, aparece Sebastiana, lo que la liga con el presente de ese grupo. Los chipayas, según el narrador, se proclaman descendientes directos de los chullpas.

56

Sebastiana se despierta, después de haber dormido mucho, según explica el narrador. Su madre y su abuelo le dan la quínoa necesaria para el viaje que emprenderá para pastorear sus camélidos. En ese recorrido encuentra a un niño aymara que realiza la misma labor; además de intercambiar impresiones, comparten sus alimentos. En este momento se comienzan a plasmar las diferencias económicas, mientras Sebastiana sólo lleva quínoa, el niño aymara tiene charque y otras delicias.

⁶¹ Antonio Cornejo Polar, *Literatura y sociedad en el Perú. La novela indigenista*, p. 8

⁶² Hoy sabemos que los chullpas no tuvieron concreción histórica y que son parte de la tradición mítica chipaya. *Chullpa* también es una forma de llamar al enterramiento tradicional de todos los grupos culturales que habitaron la zona andina en la época precolombina. Actualmente se conocen como chullpas tanto las torres funerarias precolombinas, como las momias que se encuentran dentro de ellas. Verónica Córdova, *op. cit.*, p. 9.



El niño le cuenta sobre su pueblo y la invita a conocerlo, Sebastiana decide acompañarlo a pesar del tiempo que ha transcurrido y de que tiene que volver a su casa. Sin embargo, el mayor inconveniente no es ése, sino que los aymaras han sido históricamente enemigos de los chipayas, hasta dominarlos. El encuentro cultural se da cuando llegan al pueblo aymara, que es más próspero; ahí Sebastiana ve las maravillas de ese mundo ajeno. Mientras tanto, en su comunidad se comienzan a preocupar y deciden que el abuelo vaya a buscarla. Al encontrar a la niña en el pueblo aymara, el anciano la interpela: “¡Vuelve Sebastiana!” Para convencerla emprende un recorrido por sus costumbres y modos de vida, una reflexión de segundo orden. El fin es mostrarle las bellezas de su cultura, los ritos y todo lo que la debe atarla a la tradición. Sebastiana inicia el regreso a su pueblo, en el camino el abuelo se cansa y se ve impedido de continuar el regreso. Sebastiana regresa sola, de inmediato la gente de la comunidad va en busca del anciano, pero es demasiado tarde; sólo resta celebrarle los funerales.

57

En *Vuelve Sebastiana* los indígenas son los protagonistas de la trama, actúan su propia vida, desde los créditos vemos enunciada su participación como actores: Sebastiana Crespi, Esteban Lupi, Paulino Lupi, Irene Lázaro y otros integrantes de la comunidad chipaya. El papel protagónico ocupado por indígenas marcará las realizaciones posteriores y se convertirá en un sello distintivo del cine boliviano.



58

A pesar de ser innovador, Ruiz reproduce grandes tópicos del cine etnográfico: los indígenas no hablan por sí mismos, sino que él construye la trama narrativa y la voz en *off* es la única que se oye durante todo el documental, una voz paternal que le suplica a Sebastiana que regrese. La intervención del narrador es fundamental desde los primeros planos, cuando se hace el planteamiento de la historia y se muestra a la comunidad. La primera voz indígena que se oye es la de la madre de Sebastiana, pero no podemos entender el uru-chipaya, así que el narrador se convierte en traductor, mediador entre la cultura indígena y la cultura del observador occidental, receptor ideal del filme. Aquí aparece otra característica importante para este análisis: una de las tareas fundamentales de la actividad indigenista y sobre todo de la estética indigenista es su operación básica de traducción en un sistema de comunicación donde dos culturas se han interpretado, pero pocas veces han dialogado. El indigenista es el traductor de la otra cultura, porque “el destinatario del discurso indigenista nunca es el indio”.⁶³

⁶³ Antonio Cornejo Polar, *op. cit.*, p. 24.



Chullpas [...] restos humanos. Chullpas momificados que desafían a la eternidad desde la penumbra de los tiempos.



Dormidos, como congelados, extrañas criaturas de leyenda que nos dicen de remotos tiempos y desaparecidos pueblos.



Como esta milenaria niña, hoy reliquia de museo.



Que desde la oscuridad de los siglos parece interrogarnos, ¿cuál es el límite del pasado, cual es el límite del futuro?



Y esta es hoy Sebastiana Lupi.



Niña de la tribu de los chipayas que viven en Carangas, Oruro, proclamados auténticos descendientes de los chullpas.

El imaginario de Ruiz conecta, desde los primeros planos, la muerte y el pasado con la imagen del tiempo presente de los chipayas, al relacionar la imagen de las momias de

los antepasados chullpas con la imagen de Sebastiana, la niña que ocupará el centro del relato. El vínculo de la muerte con los chipayas no es mera retórica cinematográfica, tiene relación con el estado de las investigaciones sobre ese “misterioso” grupo indígena del altiplano. El tema uru ya había sido abordado por el arqueólogo y cineasta Arturo Posnanski en el filme antes mencionado, *La gloria de la raza* (1926), quien además hizo algunos aportes científicos al tema. Años más tarde Paul Rivet, George de Créquiott-Montfort también se ocuparon de los urus. Finalmente, Alfred Métraux y Jean Vellar (asesor del filme) se convirtieron en expertos sobre estos personajes enigmáticos. Pero ¿por qué un grupo tan pobre y marginal llamaba tanto la atención? En primer lugar, el aislamiento convertía a los chipayas, ante los ojos de los visitantes e investigadores occidentales, en “un museo viviente” y, según palabras del propio Métraux, pensaban encontrar “en este pueblo perdido las creencias y costumbres de la época precolombina”.⁶⁴ Estas apreciaciones se basaban en las relaciones interétnicas mantenidas entre los habitantes del altiplano, como muestra la cinta. Los chipayas históricamente han tenido una relación conflictiva con los aymaras y han sido dominados por ellos; los urus fueron de alguna manera “los vencidos de los vencidos”.⁶⁵ A esta relación asimétrica se le suma el papel de los urus en la cosmovisión altiplánica, estos pueblos se asumen como descendientes de los *chullpas*, pobladores de la Tierra antes de la aparición del Sol. Los urus, desde la época incaica, eran considerados restos de la humanidad primordial.⁶⁶ Una forma que tienen los aymaras de insultarlos es llamarlos *chullpa-puchu*, sombras de los *chullpas*, refiriéndose a “que no forman parte de la

⁶⁴ Citado en Nathan Wachtel, *El regreso de los antepasados. Los indios urus de Bolivia, del siglo xx al xvi. Ensayo de historia regresiva*, p. 19.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 20.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 544.

humanidad actual". A menudo se les asocia momias vivientes o con seres en un estadio entre el mundo de los vivos y los muertos.⁶⁷

Todo este conglomerado de saberes e investigaciones etnológicas se reformuló bajo la lente de Ruiz. Es innegable el papel marginal de los urus en el altiplano, sobre todo frente a sus vecinos, los aymaras, y su singular relación con los muertos, pero esta relación se explotó para exaltar su primitivismo, su inmovilidad, su arraigo a la tradición y, por encima de todo, su sujeción a la muerte. Los primeros planos donde se asocia a los *chullpas* momificados con Sebastiana son esclarecedores y se complementan con la apelación del narrador, planos después, con la que traduce la súplica del abuelo: *¡vuelve Sebastiana!*

En este documental no sólo se interpela a la sociedad nacional, ni a los chipayas, también se increpa a todas las nacionalidades indias de Bolivia: ¡vuelvan, no salgan de su comunidad, manténganse estáticos, inmóviles, no migren a las ciudades, no se dejen engañar por las aparentes riquezas de otros espacios, como la ciudad! El fin es mantenerlos en las zonas atemporales del antimestizaje, alejarlos de la mezcla racial y de los intercambios culturales, todo lo anterior so pena de morir.

61

La muerte, desde los primeros planos de la cinta aparece como "el deseo íntimo de la desaparición de los grupos indígenas",⁶⁸ aflora con el poder de las imágenes estéticamente logradas, enmarcadas en el primitivismo colonizador del lente de Ruiz. La muerte forma parte del ciclo de la vida indígena, como se aclara con una nota al inicio de la película: "De la tierra madre surge todo, todo se hunde en la madre tierra". Pero lo que observamos en la cinta es la muerte como sello distintivo de los grupos originarios,

⁶⁷ *Ibidem*, p. 15.

⁶⁸ Cecilia Salazar, presentación de tesis.

vinculada a su pobreza, cuya única explicación es la opresión de los aymaras y como resultado de la naturaleza agreste.

En *Vuelve Sebastiana* se despliegan los tópicos del *indigenismo romántico*, que tipificó Cornejo Polar, y adoptan la forma de imágenes cinematográficas. En primer lugar, el indio queda inserto dentro del horizonte orográfico, como parte de la tradición telurista de gran fuerza en Bolivia. La imagen construida acerca de los indios aparece como “un elemento más del paisaje” y dentro de “cierta evocación histórica”.⁶⁹ Esto se nota desde los primeros planos donde el entorno telúrico toma una fuerte carga colonial que plantea una “confrontación en el plano civilizatorio entre una cultura que se autopercebe como ‘universal’ y los ‘otros’ étnicos que se confunden con el paisaje, ramificando su condición de múltiples, dispersos y transparentes objetos en la construcción de la dominación social”.⁷⁰

62

La marginación y la pobreza de los grupos chipayas también se explican a través de la retórica indigenista; el sufrimiento del indio “parece no derivar de su situación concreta sino, más bien, semeja ser emanación de una inhóspita y abrumadora naturaleza”.⁷¹ Esto es claro en el filme, cuando el abuelo rememora con Sebastiana los tiempos difíciles. Toda la catástrofe tiene que ver con la sequía y el frío, no hay lluvia, la cosecha se pierde. En la pantalla aparece un corderito desvalido, metáfora de la desgracia de los chipayas. Dentro del imaginario indigenista “la tristeza indígena es absolutamente una dimensión de la naturaleza, no de la historia”.⁷²

⁶⁹ Antonio Cornejo Polar, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁰ Silvia Rivera Cusicanqui, *Bircholas. Trabajo de mujeres. Explotación capitalista y opresión colonial entre las migrantes aymaras a La Paz y El Alto*, p. 32.

⁷¹ Antonio Cornejo Polar, *op. cit.*, p. 45

⁷² *Ibidem*.

De acuerdo con este régimen de visión, la imagen de los indios se asoció con lo femenino y con lo infantil; esto se sintetiza ejemplarmente en Sebastiana. El narrador lo recuerda cuando le expone la muerte del abuelo: “Curiosa la vida Sebastiana, incomprensible la muerte. En pocas horas el dolor te ha hecho mujer”.

El viaje de la protagonista es un recorrido a través de los tópicos del cine etnográfico. La imagen de la mujer indígena en la cinematografía clásica ha sido fundamental, representa una síntesis de las visiones hegemónicas construidas sobre los pueblos originarios. Dentro de estas visiones, “lo indígena” está relacionado intrínsecamente con “lo femenino”.

El cine etnográfico apuntaló el colonialismo óptico indigenista en un afán de penetrar y develar la esencia indígena para transformarla en espectáculo. Adquirió su expresión primera en el cuerpo y, más concretamente, en el cuerpo desnudo de la mujer como lugar privilegiado de la relación comunidad india-naturaleza. El discurso cinematográfico presentó el cuerpo de la mujer indígena “como un objeto visual fascinante, primario y sensual”.⁷³ Las imágenes de las mujeres indígenas se constituyeron como parte del territorio y, por ello, se les hizo susceptibles de conquistarse, colonizarse o penetrarse. La mujer nativa es, en esta lógica, habitante de un tiempo eterno, conformando una visión escencialista de la cultura y de la “naturaleza indígena”. Del mismo modo, Ruiz colocó a los chipayas en el tiempo inmóvil del pasado, un estadio anterior en la evolución. Los personajes, centro del relato cinematográfico, son seres al margen de la historia.⁷⁴ La mujer indígena, Sebastiana, es metáfora del territorio nacional (virgen, estático, que se tiene que defender de la penetración extranjera); este tema funcionaba al nacionalismo para defender sus visiones petrificadas del país y de su

63

⁷³ Cristina Vega Solís, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 3.

población india. En la mujer indígena con la que se representa el territorio se sintetizó el núcleo duro que se ha querido imponer a los grupos indígenas. Derivado de esa relación, un tema recurrente en la cinematografía boliviana ha sido la conflictiva unión entre una indígena y un no indígena. El conflicto se origina porque este tipo de uniones ha implicado la movilización histórica de la cultura, el intercambio de visiones de mundo, en contradicción a las visiones estáticas del nacionalismo. Las películas acerca de la interacción entre lo moderno y lo primitivo condenaron esta relación porque lleva a la “corrupción” de los pueblos. El mensaje moral proclamó que el indígena que no se mantenía en su propio espacio (como *Sebastiana*) se transformaba en un híbrido y, por tanto, en algo abominable.⁷⁵

64 En *Vuelve Sebastiana* los indígenas están más cercanos a la muerte que a la vida. Los contemplamos en vías de extinción, ya sea por lo rudimentario de su vida, por la desprotección frente al medio, o por la interacción con las fuerzas corruptas de la civilización, que no necesariamente son los sujetos urbanos, también pueden ser los otros grupos indígenas, como los aymaras. En este filme los indios aparecen “carentes de futuro” ante las miradas exotizantes; son eternos en tanto que sólo participarán en la sociedad como piezas del gran museo de historia natural.

En *Vuelve Sebastiana* reconocemos con toda claridad el ideologema del mestizaje, con el cual se dio forma a las imágenes y se sustentó:

la “ciudadanización forzada” de las poblaciones indígenas a través de la violencia física y simbólica, combinada con una visión telurista y ornamental del indio en el discurso oficial y la esfera pública estatal. El fin último de esta táctica combinada era borrar la memoria del indio y recluir sus restos en los museos como “raíz” arcaica de un remoto pasado, reactualizada en los márgenes de lo público, a través de la emblemática del folclore.⁷⁶

⁷⁵ *Ibidem*, p. 7.

⁷⁶ Silvia Rivera Cusicanqui, “El mito de la pertenencia de Bolivia ‘al mundo occidental’. Réquiem para un nacionalismo”, pp. 64-65.

El ideologema del mestizaje nos permite entender un sin fin de prácticas culturales, políticas y económicas, desde el discurso literario –como la novela o el ensayo–, hasta el cine. Al mismo tiempo, sustenta prácticas de normalización de la vida de los indígenas y de regulación de las relaciones interétnicas, desde las políticas comerciales y económicas hasta las políticas de ciudadanía forzada. En este proceso el matiz emocional es de suma importancia, pues entra en juego el profundo autodesprecio sembrado en las sociedades coloniales, así como las políticas de segregación. El mestizaje andino está marcado más por la diferencia y la separación, que por la mezcla (aunque a eso apele su definición etimológica), ya que busca dividir a las sociedades que representa.

AVATARES IDENTITARIOS DE LA NACIÓN BOLIVIANA

Después de la insurrección de 1952 se comenzó a instituir la idea de que la fundación moderna de la nación boliviana se encontraba en la revolución y en su proceso de consolidación. Para sustentar esta afirmación los intelectuales movimetistas se enfrascaron en la tarea prioritaria de reestructurar los imaginarios mediante un poderoso dispositivo de reforma intelectual e ideológica; para ello que se desplegaron medios de propaganda revolucionaria: el primero fue la reescritura canónica de la historia. En el segundo aniversario de la insurrección, el Estado inició una revisión historiográfica mediante el decreto del 27 de abril de 1954, por conducto del cual se creó la Comisión de Historia del Pueblo Boliviano o Comisión Histórica Nacional, para “reconstruir la verdadera historia de Bolivia”.⁷⁷ En ese momento el Estado ya había erigido la historia a

65

⁷⁷ *Ibidem*, p. 72.

su favor antes de investigar el pasado y sus fuentes, con el fin de formular una teleología de “luchas” que culminaban con la revolución de 1952.⁷⁸

Como la mayoría de los nacionalismos del siglo xx, el Estado recurrió a la estetización de la política mediante la utilización del sistema de aparatos, valiéndose de poderosos “medios de reproducción mecánica” como la imprenta y la fotografía.⁷⁹ No hay que olvidar que la producción de imágenes bajo el seno nacional ha servido para apuntalar los discursos históricos y fundamentalmente para reforzar los regímenes. Una de las funciones esenciales de la producción y reciclaje de imágenes durante el siglo xx fue su participación en la construcción de la historia a fin de impulsar el culto al caudillo mediante “la violación de un sistema de aparatos que él pone al servicio de la producción de valores de culto”.⁸⁰

66 En 1954 el *Álbum histórico de la revolución* formuló un retrato histórico de la “nación boliviana”; para ello se desplegaron poderosos dispositivos visuales que participarían en la elaboración del pasado oficial. El creador intelectual de esta joya del nacionalismo revolucionario fue José Fellman Velarde, exponente de la política cultural del Movimiento Nacionalista Revolucionario. El *Álbum* contiene “159 fotografías sin numeración ni referencia de autoría y, en la mayoría de los casos sin fecha ni identificación de los sujetos fotografiados”.⁸¹

En las fotografías que reformulaban la imagen de la nación, se construyó al caudillo, Víctor Paz Estenssoro, como héroe cultural y se reforzó la imaginación mesiánica de los líderes de la revolución como portadores de una misión histórica civilizadora. La

⁷⁸ *Ibidem*, p. 73.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 65.

⁸⁰ Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*, p. 96.

⁸¹ Silvia Rivera Cusicanqui, “El mito de la pertenencia de Bolivia ‘al mundo occidental’. Réquiem para un nacionalismo”, p. 73.

principal encomienda de estos personajes se desplegó en una agenda política que pretendía modernizar un país “atrasado”. El eje primordial era ciudadanizar a los indios, encargándose “de ‘domesticar’ a las multitudes según las disciplinas de una ciudadanía de segunda clase.”⁸² Esta maniobra historiográfica se integraba a una serie de actos performativos que iban de las ceremonias cívicas, al empleo de los medios de reproducción técnica de las imágenes con el fin de sustentar ideológicamente el paradigma unitario de nación moderna y mestiza. La historia se asentó al margen de la memoria de los ciclos rebeldes, tratando de generar una amnesia colectiva con el fin último de borrar la tradición de lucha y desmovilizar a las masas populares. El nuevo sujeto histórico fue sancionado como mestizo, un personaje sin memoria nacido de las reformas estatales, como la agraria, educado monolingüemente y ciudadanizado por medio del voto universal.

67

Bajo esas consignas el *Álbum de la revolución* retrató a los indios como parte de un conglomerado imaginario que sustentaba una visión monolítica de la indianidad, en este texto no había diferencia entre los indígenas de tierras bajas o los habitantes del altiplano. Esta homogeneización sirvió para arrebatarles las demandas étnicas de larga duración y para someterlos a la categoría indistinta de clase explotada. El panteón histórico nacional construido en el álbum excluyó a los héroes indios y trató de borrar la memoria larga defendida desde la colonia, que reactualizaban la participación política indígena. Finalmente, los indios fueron subsumidos, al igual que las mujeres, a la masa obrera masculinizada y solo participaron como un “ornamento culturalista”.⁸³ Dentro de la retórica movimentista, los indios aparecieron en la exaltación de sus procesos productivos o mediante la exacerbación folclórica de sus costumbres, pero, en cualquier

⁸² *Ibidem*, pp. 74-75.

⁸³ *Ibidem*, p. 92.

caso, sustentando y dando su aprobación a los caudillos del nuevo régimen. El ideal último del *Álbum histórico de la revolución* fue la imaginación de una nación boliviana moderna, blanca, mestiza, católica y homogénea.

El nacionalismo revolucionario se reservó el derecho legítimo de la representación del pueblo, como un murmullo ideológico, penetró en los artefactos culturales fabricados por el régimen y silenció otras formas de imaginación popular que constituirían, al margen, renovadas condiciones ideológicas.⁸⁴

REVOLUCIÓN BIFURCADA

Los que vienen de los países más pobres, allí donde la miseria es la única cara del día, comenzaron por destapar sus objetivos y a descubrir sólo harapos, basura y ataúdes de niños. Allí donde enfocaran estaba presente la muerte, la inanición y el dolor del pueblo.

Jorge Sanjinés

68

Diez años después de esos planteamientos visuales e historiográficos nos encontramos con una bifurcación dentro del imaginario fílmico del nacionalismo revolucionario. Desde 1956 la dirección del Instituto Cinematográfico Boliviano había pasado a manos de Jorge Ruiz, que se enfrentó a un nuevo vuelco en el Régimen Revolucionario, un giro de derecha que estableció un plan de estabilización diseñado desde Estado Unidos, con medidas que fueron de la devaluación de la moneda a la congelación de salarios. El descontento se dejó sentir y las manifestaciones obreras evidenciaron el fin del pacto de cogobierno. El clima de inestabilidad también impactó en el financiamiento de las producciones del ICB, que disminuyeron significativamente. El discurso visual rupturista de documentales y noticieros comenzó a anquilosarse y se substituyó por uno de franca

⁸⁴ Luis H. Antezana, *op. cit.*, p. 84.

intervención norteamericana, los nuevos héroes fueron “la tropa de técnicos del *amigo del norte*”.⁸⁵ Durante este periodo Ruiz realizó varios encargos institucionales entre los que destacaron *Voces de la tierra* (1956) y *La vertiente* (1958), el primer largometraje institucional de Bolivia. El cine se alejó de las turbulencias políticas y sociales, enfocándose a plasmar una imagen ideal y armónica del país. Para celebrar los diez años de la revolución el ICB filmó *Las montañas no cambian* (1962) donde se plasmaron los logros del nuevo régimen. El filme evocaba desde el título el característico telurismo de Bolivia, incitando a los campesinos al cambio, “ya que las montañas no pueden cambiar, pero los hombres si”. Frente a este polo nacionalista, se comenzó a gestar una contracara de la revolución con la filmación de un cortometraje admirable del cine boliviano, *Revolución* de Jorge Sanjinés.

Jorge Sanjinés se desplazó muy joven a Chile para continuar sus estudios en filosofía, en ese país logró acercarse al cine y realizar cursos en el Instituto Cinematográfico de la Universidad Católica. Al regresar a Bolivia se encontró con un panorama cinematográfico desalentador: Jorge Ruiz y su grupo dominaban la escena, por lo que no podía participar del proceso institucional. Sin embargo, su encuentro con Óscar Soria es determinante para la historia del cine en Bolivia, ya que formarían un gran equipo. Comenzaron proyectos juntos, fundaron una compañía productora, Kollasuyo Films, de la que surge un pequeño cortometraje llamado *Sueños y realidades* (1961) para promocionar a la Lotería Nacional y el documental *Un día Paulino* (1962) para promover el plan sexenal gubernamental. Esta cinta puede considerarse el complemento de *Las montañas no cambian*, no como retrospectiva del gobierno revolucionario, sino como prospección de los próximos diez años de régimen revolucionario. En *Un día Paulino*,

69

⁸⁵ Mikel Luis Rodríguez, *op. cit.*, p. 31.

Sanjinés parece ceder ante el planteamiento del nacionalismo revolucionario y construye una perspectiva “rosa”, con pretensiones desarrollistas, la trama culmina con Paulino, el campesino protagonista ostentando “un camión propio, como si la meta de la revolución se limitara a la reivindicación material tan discutible (de campesino, pasa a transportista)”.⁸⁶ Esta imagen de los campesinos y de la revolución se asemeja mucho a la planteada diez años antes en el *Álbum de la revolución*, donde observamos la subsunción de los grupos populares al paradigma populista-desarrollista. Combinadas con las producciones por encargo realizadas por Sanjinés, comenzaron a surgir otros proyectos como la fundación de una escuela fílmica, un cineclub y una pequeña revista. En ese contexto se gesta *Revolución*.

70

La ideología del nacionalismo revolucionario también se despliega en las producciones de Sanjinés. Como teorizó Luis H. Antezana, la ideología del nacionalismo revolucionario se desarrolla como el movimiento de un péndulo y la podemos apreciar con más detenimiento en los artefactos culturales como el cine. El nacionalismo revolucionario no es excluyente y, en oposición a su pretendida linealidad y homogeneización, es contradictorio, una suerte de “eje oscilante, flexible en la medida que sus extremos (‘nacionalismo’ por un lado y ‘revolucionario’ por otro) se tocan y se entremezclan con los ámbitos ideológicos de la ‘derecha’ y de la ‘izquierda’ boliviana”.⁸⁷ Jorge Sanjinés, quien se reconoce como hijo de la revolución del 52, es un buen ejemplo para entender como una época marca a los creadores. La gran acta de nacimiento del cine vanguardista en Bolivia está en *Revolución* (1954), una entrevista realizada por esos años permite ver algunas impresiones del filme:

⁸⁶ Alfonso Gumucio Dagrón, *op. cit.*, p. 271.

⁸⁷ Luis H. Antezana, *op. cit.*, p. 61.

En *Revolución* se podía advertir ya una línea bastante clara de interés por hacer un cine de denuncia, de testimonio de la realidad social, aunque no teníamos muy clara todavía la idea de que era importante no sólo testimoniar, sino denunciar las estructuras de la opresión. Era un cine que planteaba hacer un tipo de crítica, de denuncia, que pudiera contribuir a la toma de conciencia, y además que pudiera llegar a la mayor cantidad de gente posible.⁸⁸

Filmado por iniciativa propia y sin encargo de ninguna entidad, *Revolución* es considerado el *Potemkin* del autor. La elaboración de este cortometraje se extendió dos años, fruto del equipo formado por Sanjinés, Rada y Soria, su duración es de escasos 10 minutos, se filmó en 16 milímetros y no contiene diálogo alguno, lo sobresaliente en términos auditivos es el acompañamiento de una guitarra y percusiones. Para ciertos autores, como Gumucio Dagrón, el filme es “una reconstrucción poética del 9 de abril de 1952”.⁸⁹

El cortometraje puede dividirse en cuatro secuencias del relato. La primera parte describe la miseria: hombres y mujeres paupérrimos desfilan ante la lente de Sanjinés, niños sucios, gente que vive en cuevas o niños que se tapan con periódicos para evitar el frío, sólo podemos ver hambre y marginación. En el preguión se lee: “El hombre vive mal. Habita en agujeros, entre basura y desechos, en cuevas, en tugurios, en conventillos, en las calles”.⁹⁰ Sanjinés ensaya una suerte de retórica miserabilista, muy similar a la de las primeras décadas de la posrevolución, donde se representó la marginación para anular a los sujetos de la movilización; sin embargo, los fines de estas imágenes son distintos. La secuencia culmina con el retrato del único proceso productivo en toda la cinta, un carpintero que fabrica ataúdes diminutos, para niños, al respecto dice: “Hay un hombre que trabaja contento. Tiene mucho trabajo. Debe trabajar a prisa: construye ataúdes para niños. Hay madres que llevan perdida en la mirada la muerte de todos sus hijos”.⁹¹

71

⁸⁸ Isaac León Frías, *Los años de la conmoción*, pp. 82-83.

⁸⁹ Alfonso Gumucio Dagrón, *op. cit.*, p. 219.

⁹⁰ Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, p. 161.

⁹¹ *Ibidem.*



En la segunda parte del corto, “el pueblo se reúne y escucha la voz del líder. El pueblo grita y aplaude. Rabia y enardece. Reclama trabajo, pan y mejor vida. El líder reclama y denuncia; acusa y agita al pueblo”.⁹² Esta escena también podría acercarse a la retórica

⁹² *Ibidem*, p. 162.

visual clásica de la posrevolución, donde vemos al caudillo y a las masas ante él, sin embargo, la operación visual es distinta: la masa retratada, aunque masculina y amestizada, no es disciplinada y dócil; los ángulos de la cámara, picados y contrapicados, hablan de una oposición ideológica, subvierten la verticalidad de la situación espacial y, desde luego, las construcciones visuales posrevolucionarias por medio de una multitud constituida fílmica y políticamente por la contestación.⁹³ En los siguientes planos vemos el enfrentamiento entre militares y disidentes por un conflicto que sólo se plantea como resultado de la miseria del comienzo. “Pronto la opresión, el palo y la violencia se hacen presentes.”⁹⁴ La segunda parte del cortometraje es las más eisensteiniana, vemos botas, rostros y rifles oponiéndose unos a otros por medio de un montaje magistral.



⁹³ Gustavo Soto Santiestevan, “Revolución”, *Decursos. Revista de Ciencias Sociales*, año VII, núms. 15-16, La Paz, Bolivia, diciembre de 2006, pp. 165-172, en esp. p. 169.

⁹⁴ Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *op. cit.*, p. 162.



La tercera secuencia muestra los resultados de la violencia, en ningún momento apareció a cuadro el enfrentamiento directo y sólo reparamos en las víctimas de ese enfrentamiento, “los *close up* abundan; la misma organización del cuadro permite situarnos del lado de los reprimidos”,⁹⁵ que aparecen por medio del encarcelamiento, la muerte y la sucesión de rostros de dolor.

74



El silencio en la celda. La impasible firmeza de las rejas que inútilmente sacuden las manos derrotadas. Y, súbitamente, estalla el anuncio de la muerte para los que se rebelaron contra el hambre.⁹⁶

⁹⁵ Gustavo Soto Santiestevan, *op. cit.*, p. 170.

⁹⁶ Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *op. cit.*, p. 162.

La última secuencia es la insurrección anunciada con una señal de alarma fabril. Esta parte resulta la más revolucionaria al transformar los cánones clásicos de representación de los subalternos tanto del cine anterior como de la fotografía, dándoles la opción –dentro de la trama– de la rebelión. El mismo Sanjinés lo planteó así en el preguión: “Suenan las sirenas de a fábrica. La señal de paro está dada. Y otra vez el pueblo se dice así mismo: ‘Hay que conquistar la vida dándola. Hay que morir para vivir’”.⁹⁷

Las imágenes de insurrección superan la miseria y le dan sentido al relacionarla con las condiciones subversivas de los oprimidos, “a la quietud y al estatismo de las imágenes de duelo sucede el dinamismo de las imágenes-movimiento, de las imágenes acción de la revuelta social”.⁹⁸ El filme culmina con los rostros de niños miserables; al fondo, suenan los disparos del enfrentamiento, recordándonos su futuro como utopía para una revolución que se tiene que seguir renovando.

75



⁹⁷ *Ibidem*, p. 163.

⁹⁸ Gustavo Soto Santiestevan, *op. cit.*, p. 170.



76

El pueblo combate, combate por esa tristeza, por esa camisa a pedazos, por esos ojos apagados. Las balas suenan y los niños están hambrientos, no saben nada. Los niños están tristes, están flacos. ¡Carajo, hay que hacer algo!⁹⁹

Los grandes ausentes de este filme son los grupos indígenas. Siguiendo sus fuertes huellas en el discurso cinematográfico, su ausencia es sintomática, sobre todo tomando en cuenta el papel central que jugarán los indígenas en toda la cinematografía del Grupo Ukamau posterior. Si habían sido el eje de los filmes anteriores, ¿por qué inesperadamente no vemos ni rastro de ellos en *Revolución*? Vemos aparecer su sombra en los personajes urbanos, percibimos de pronto un lluchu¹⁰⁰ o una mujer de pollera, pero sólo son indicios de la ausencia de la presencia indígena. Esto tiene dos explicaciones, la primera tiene que ver con la concepción de la izquierda de la época, en la que los grupos indígenas no podían hacer la revolución. En esos años, la vanguardia

⁹⁹ Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *op. cit.*, p. 164.

¹⁰⁰ *lluchu*: clásico gorro andino.

estética revolucionaria estaba centrada en la representación de los obreros como los verdaderos agentes de la renovación social, como vemos en el filme. Aunada a esa concepción, en Bolivia el movimiento sindical campesino se convierte en el capital político más importante del MNR. A lo largo de la década se ponen en práctica una serie de tácticas clientelistas hacia estas organizaciones para generar lealtad al nuevo régimen. El Estado despliega un poderoso proceso prebendalista y clientelista con los grupos indígenas, para “formar la trama de una cooptación sin hegemonía, sumida en violentas luchas faccionales”.¹⁰¹ Las elites movimentistas tienen que dejar atrás la retórica racista, por lo menos en el discurso, para buscar aliados en ciertos sectores indígenas. En ese sentido son omitidos los indígenas, al no aparecer dentro del marco de subversión posible.

A diferencia de otros países latinoamericanos, en Bolivia el cine no fue un medio hegemonico de propaganda estatal. Desde luego fue utilizado por el Estado para afirmarse, pero la propaganda entró en la carrera por la tecnología cuando los equipos se hicieron más accesibles. La lucha por las imágenes fue encarnizada e iniciada por Jorge Sanjinés y por el grupo Ukamau. A partir de lo anterior, resultan claras dos aristas del papel del cine: por un lado se utilizó como medio de propaganda, pero muy pronto también fue un medio de subversión y denuncia de las imágenes hegemónicas.

77

¹⁰¹ Silvia Rivera Ciscanqui, *Oprimidos pero no vencidos. Luchas del campesinado aymara y qhechwa, 1900-1980*, p. 121.

3. LA VANGUARDIA VISUAL. REVOLUCIÓN DE LAS IMÁGENES SOBRE LOS INDÍGENAS

78

Durante los años sesenta comenzó una revolución cultural en varias latitudes del orbe, el mundo se transformaba a pasos agigantados. En las artes y la cultura comenzaron a forjarse las expresiones de la cúspide de la modernidad y el capitalismo. El cine no estaba exento de estas transformaciones, había comenzado desde años atrás una transformación tecnológica que renovarían la estética clásica; por ello, el calificativo *nuevo* se aplicó a “toda una serie de cinematografías que se comenzaban a renovar”.¹ Se localizaba con gran fuerza el auge de la *nouvelle vague* francesa, el *free cinema* y el *american new cinema*. El nuevo cine también se desarrollaba en Alemania, España, África y Asia, así como en Europa del Este.

América Latina no estuvo al margen de esta revolución en la pantalla grande, uno de sus protagonistas, Julio García Espinoza, calificó este periodo como los “años que marcaron el punto de giro más alto en el desarrollo del lenguaje cinematográfico”.² El

¹ Jorge Sanjinés, “Neorrealismo y nuevo cine latinoamericano. La herencia, las coincidencias y las diferencias”, *El Ojo que Piensa. Revista Virtual del Nuevo Cine Latinoamericano*, núm. 0, Guadalajara, México, agosto 2003, [s. p.]

² Octavio Getino y Susana Velleggia, *El cine de las historias de la revolución. Aproximaciones teóricas y prácticas del cine político en América Latina (1996-1997)*, p. 11.

avance tecnológico permitió la popularización de la producción cinematográfica. Desde la década de los cincuenta se presentó un momento propicio para volver a hacer novedoso el cine, se comenzó a emplear “película más sensible y equipo más ligero”, lo que posibilitó las realización de “un cine alternativo, un cine autónomo”; gracias a esto, en toda la región se inauguró la producción independiente.³

A este movimiento estético se le llamó nuevo cine latinoamericano. Emergió a mediados de la década de los sesenta, con expresiones regionales que sistematizaron una serie de cuestionamientos sociales y expresaron su inconformidad con lo producido anteriormente, sobre todo contra la estética industrial del modo de producción visual imperante, el hollywoodense. Las obras cinematográficas se construyeron en confrontación con la dramaturgia melodramática tradicional, ligada a los cánones clásicos de la novela de finales del siglo XIX y principios del XX. Los realizadores se manifestaron contra la figura conservadora del autor como mente única y autónoma, promoviendo la factura colectiva de filmes, donde los últimos copartícipes de la creación eran los espectadores, como en las propuestas y producciones del Grupo Cine Liberación en Argentina.

79

Uno de los cuestionamientos más importantes fue el rechazo al cine industrial que hacía del la sociedad un espectáculo, un instrumento formulado para enajenar a los espectadores y servirles para evadir la dolorosa realidad social que envolvía a los países de la región, sumidos en la pobreza. El nuevo cine impugnó la pasividad del público incapaz de criticar la obra y mucho menos la realidad social, partícipe de un cine que “fingía ser la realidad” y una audiencia que “fingía creerlo”.⁴ Para llevar a cabo este programa revolucionario se alteró la estética clásica; para ello, se recurrió con frecuencia

³ Gustavo García y Rafael Aviña, *Época de oro del cine mexicano*, p. 62

⁴ Octavio Getino y Susana Velleggia, *op. cit.*, p. 13.

a las mismas herramientas para subvertirlas. El filme que dio punto de partida a este proceso fue *Historias de la revolución*, de Tomás Gutiérrez Alea que se insertaba dentro de la renovación cultural de la Revolución cubana, acontecimiento histórico que dejaría huella y se convertiría en la principal fuente de inspiración del movimiento de nuevo cine latinoamericano.

Lo trascendental de estas producciones fue su intervención política, cargada de un fuerte tinte ideológico que apelaba a la transformación social. Se proyectaba intervenir en la sociedad por el medio cinematográfico para transformar la historia, una suerte de continuación de la política por otros medios, para iniciar un ardiente combate por la liberación de las realidades locales con las imágenes como principal herramienta. Esta etapa de la práctica cultural latinoamericana fue prolífica en su articulación teórico-práctica, influenciada por los sucesos históricos que ocurrían en el continente y en el mundo.

80

Todas las películas tenían un compromiso social expreso. Uno de los rasgos más importantes nació con la idea de configurar estéticamente lo latinoamericano, de manera que se ensayaron experiencias de unidad. El acta inaugural de este movimiento, fue el encuentro en Viña del Mar celebrado en 1967, que se amplió al año siguiente en Mérida, Venezuela y nuevamente en Viña del Mar en 1969.⁵ Las líneas de este movimiento estético giraron en torno a la captación de la realidad social, concentrándose en la filmación artesanal flexible y económica. Los cineastas de esta generación aspiraban a trocar la modernidad desde América Latina, influenciados por el cambio social que representaban las empresas de liberación y descolonización del tercer mundo.⁶

⁵ *Ibidem*, p. 12.

⁶ Joel del Río, "Precursores, nacimiento y plenitud del nuevo cine latinoamericano", *Miradas*, núm. 8, 2005, [s. p.]

El movimiento surgió en una etapa de ruptura en el mundo occidental, sin embargo, a pesar de los quiebres ideológicos se retomaban antiguas inquietudes que habían rondado a los intelectuales latinoamericanos muchos años atrás, como la búsqueda de una identidad cultural propia que se sintetizaría en un lenguaje de imágenes inédito. El nuevo cine constituyó una vanguardia estética en todo el sentido del término, conjugando “un programa comunicacional y artístico completo, donde política y cultura; arte y vida; ética y estética” se conjugaron para insertarse abiertamente en el mundo social; “convirtiendo al cine en fragua y fermento de la historia”.⁷

Su inclinación ideológica ligada a la izquierda combinó la exaltación identitaria con la militancia explícita y con un compromiso social que a menudo condicionó la búsqueda estilística a la querrela política. El paradigma de crear un cine popular se vio plasmado en el rescate de la memoria de los grupos olvidados y en la reconstrucción de un imaginario social soterrado e invisibilizado. Se plasmó la fuerza de los oprimidos, no para regodearse en el miserabilismo, sino para retomar la potencia de esas imágenes otras, que poseían una habilidad para la resistencia, retratando su rostro victorioso. Fue un “cine otro” que captó la dominación no “por el dolor de los oprimidos, sino por su fuerza y por su aptitud de victoria, [fue] el cine de todas las empresas de liberación”.⁸

81

Como nunca, el cine militante latinoamericano se convirtió en un arma de reivindicación social por la que se jugaba hasta la vida. Fue una práctica cultural “de confrontación directa, si se presentaba una película en un festival internacional, buscar el premio era lo de menos, lo que se quería era el foro para denunciar las agresiones contra

⁷ Octavio Getino y Susana Velleggia, *op. cit.*, p. 17.

⁸ *Cine del Tercer Mundo*, publicación de la Cinemateca del Tercer Mundo, núm. 2, Montevideo, noviembre de 1970, p. 9.

nuestros pueblos”.⁹ Con justa razón fue llamado “cine de la pobreza”, no sólo por las condiciones precarias en las que se filmaba, sino también por los contenidos sociales de las producciones.

La segunda mitad del siglo fue profundamente desgarradora para el continente y como expresó Jorge Sanjinés, el “nuevo cine latinoamericano surgió como denuncia de la situación social, económica, política y cultural en una Latinoamérica dominada por las oligarquías y militarismos dependientes del imperio”.¹⁰ Sin embargo, esta condición le costó muy caro al movimiento: no sólo la censura, la persecución y la vida de muchos integrantes, también la pérdida de valiosos materiales que nunca se volverán a exhibir. A pesar de estos dolorosos acontecimientos el movimiento dejó correr mucha tinta y creó obras maestras que hoy en día permiten reconstruir e historiar esas experiencias.

82 La fuerza del nuevo cine latinoamericano radicó en la búsqueda de lenguajes distintos a los impuestos por el modelo de representación institucional mediante la creación de alternativas a la narrativa autoritaria de Hollywood, huyéndole a “la mentalidad pequeño-burguesa como destinataria única”.¹¹ La lucha contra los modelos de representación hegemónicos y tradicionales, llevó a los integrantes del nuevo cine latinoamericano a una versatilidad en las formas y los contenidos, priorizando el fondo ideológico, los mensajes subversivos y la denuncia. A pesar de ciertos excesos en el manejo de los filmes como instrumentos de querrela, en el cine latinoamericano de los años sesenta y setenta encontramos una compleja relación con la ideología; en esos momentos el cine funcionó tanto para propagarla, como para cuestionarla.¹²

⁹ Jorge Sanjinés, *op. cit.*

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ Julio García Espinoza, “Lo nuevo del nuevo cine latinoamericano”, *El Ojo que Piensa. Revista Virtual de Cine Iberoamericano*, núm. 0, Guadalajara, México, agosto 2003, [s. p.]

¹² Gloria Camarero (ed.), *La mirada que habla. Cine e ideología*, p. 69.

Este movimiento estético logró afianzarse como paradigma de la unidad latinoamericana, superando las buenas intenciones: “fue algo más que la simple sumatoria de cinematografías nacionales incorporadas por el idioma, las historias comunes y la similitud de caracteres nacionales; se convirtió en el respaldo audiovisual de una época cambiante y signada por la utopía de la modernidad y del iluminismo”.¹³ La utopía latinoamericana de una modernidad diferenciada fue una de las batallas más importantes de este movimiento; a partir de ella, se lograron construir verdaderas obras de arte que demostraban las capacidades artísticas del subcontinente.

Los turbulentos acontecimientos sociales fueron inspiración e influencia, el hito fundamental lo marcó la Revolución cubana, como se mencionó antes, pero también la guerra de Corea, la victoria de Vietnam, el comienzo de las guerras de liberación en Argelia y África. La llegada al poder de Salvador Allende también fue determinante y generó un semillero de cineastas que, con el golpe, propagaron la resistencia en otros países. A la par de las experiencias victoriosas, las derrotas y la exacerbación de la represión dotó de un sentido radical a las obras y a los colectivos. El derrocamiento de Perón, el suicidio de Gertulio Vargas en Brasil y los golpes de Estado que comenzaban a sucederse en el Cono Sur serían hitos fundamentales para la resistencia y para una imaginación subversiva de las condiciones existentes. La figura del *Che* Guevara fue un potente vertedero y su retrato se propagó aun más que sus preceptos teóricos, nutriendo las numerosas imágenes de resistencia de esos años.

Una de las batallas, la más determinante, fue la configuración de una “verdadera historia”, marginada o negada por la historia oficial y por el cine institucional. El debate se formuló en torno a la veracidad de los hechos históricos y su concreción social, en ello les

¹³ Joel del Río, *op. cit.*

iba la vida misma a los realizadores. Los discursos cinematográficos se establecieron desde el la historia de los oprimidos, quienes habían sido observadores participantes o herederos de una memoria soterrada, junto a los cuales se reconstruyó una verdad histórica junto al pueblo. En filmes como *La hora de los hornos*, *El coraje del pueblo* o *La batalla de Chile* apreciamos la guerra encarnizada por los contenidos legítimos de una historia a contrapelo que permitía la renovación de las utopías. Esta maniobra estética allanó el camino para que los dominados se constituyeran como sujetos de su propia historia; al tiempo de ser intérpretes de un filme, se configuraban en protagonistas de su realidad, en actores sociales, alterando los canales clásicos de la grafía de la historia para hacerla revolucionaria por medio de imágenes en movimiento.

84

La ruptura con lo producido hasta entonces fue tajante en términos discursivos, aunque paulatina en la realidad: se retomaron tradiciones clásicas que se reformularían poco a poco. Las influencias de este movimiento fueron selectivas; sus miembros se apropiaron de forma particular las enseñanzas de los maestros del cine mundial. Eisenstein, Vertov, Rossellini, Visconti, Truffaut, Godard, Ivens o Rouch fueron utilizados para construir una nueva tradición propia. Las producciones estuvieron fuertemente impregnadas por el neorrealismo italiano; los realizadores se negaban al empleo de estrellas o actores profesionales, no grababan en estudios y no había una preocupación por el sistema de estrellas. Los vertederos intelectuales se desplazaban de las teorizaciones de Franz Fanon sobre la descolonización y la violencia, Jean Paul Sartre con el existencialismo, las enseñanzas teóricas de Marcuse y las lecturas clásicas de marxismo. Del mismo modo se apropiaron tradiciones locales, como las propuestas de José Martí, José Carlos Mariátegui o el *Che* Guevara. Este nuevo cine reformuló el nacionalismo cultural y los programas sociales y políticos propios de las izquierdas latinoamericanas, el

gran protagonista de todas estas historias siempre fue el pueblo, como sustancia que podía tener mil rostros: obreros, campesinos, niños de la calle e indígenas.

La pregunta más importante se constituyó sobre la identidad, ¿qué es América Latina? Las respuestas fueron variadas, pero siempre tuvieron que ver con la alteridad, se intentó reconstruir un imaginario social conformado con las imágenes de los subalternos, los únicos que podían enarbolar la bandera libertaria de la revolución. Como recordaba hace poco tiempo Jorge Sanjinés:

Cuando hablamos de IDENTIDAD en el nuevo cine que surgía esos años, hablamos también de la preocupación y experimentación de un nuevo lenguaje que se diferenciara del lenguaje del cine tradicional europeo-americano y del cine comercial puro cuyas formas paralizantes, complacientes y huecas habían deformado el gusto del público. Sin embargo esa preocupación no estaba impulsada por el afán de ser diferentes por vanagloria o por sorprender a la crítica, sino que tenía que ver con la profunda necesidad de corresponder en ese nuevo lenguaje a nuestras propias culturas y a nuestros propios modos de ser.¹⁴

La nueva identidad se construyó con la poderosa imagen de los oprimidos para establecer diferencias con las estéticas clásicas, pero sobre todo con la modernidad occidental. Estos cuestionamientos sobre la identidad estaban impregnados de un fuerte tinte descolonizador y revolucionario que esbozó desde la estética una modernidad alternativa. Estos planteamientos se situaron en un debate teórico de los intelectuales militantes del cine del tercer mundo, el punto clave fue la descolonización: ¿cómo se lograría que los países periféricos miraran y se representaran desde una óptica no universalista en los términos del occidente anglosajón o europeo?, ¿cómo dejar de reproducir los cánones establecidos y fundar realidades fílmicas que contribuyeran a construir la propia historia, no desde las elites, sino del lado de los oprimidos? Se elaboró un programa estético basado en un pensamiento de fronteras que navegaba entre un mundo oprimido (colonial) y el mundo construido desde el universalismo tecnológico. Las propuestas estéticas de esta vanguardia militante emprendieron un giro descolonial al

¹⁴ Jorge Sanjinés, *op. cit.*

desnaturalizar la matriz de las imágenes, cuestionando al mismo tiempo la imagen de una totalidad que parecía no tener salida.¹⁵ La vanguardia cinematográfica retomó el camino de luchas de liberación de los grupos subalternos para desnaturalizar la colonialidad, la dependencia y su retórica moderna, asumiendo que el colonialismo era constitutivo de la modernidad, pero que podía ser subvertido.¹⁶ Las pugnas por una historia retomando la memoria de opresión se colocaron dentro de un discurso crítico diferencial, para generar un “paradigma otro” que tenía clavadas las imágenes populares en lo más profundo de su discurso estético.¹⁷

86

El mundo indígena fue un elemento sumamente utilizado en la filmografía latinoamericana de este periodo. En ella encontramos obras premiadas en festivales internacionales en las cuales el centro del relato era la vida de los indios. Hubo países donde la presencia indígena fue muy fuerte e impactó de inmediato en las nuevas cinematografías, fue el caso de Perú, Bolivia y México. En los países donde la presencia indígena fue segregada, las imágenes de la pantalla grande también fueron marginales; es el caso de Brasil, Argentina o Chile, con ciertas excepciones. A pesar de la ausencia del sustrato indio, algunos destellos aparecían deslumbrando las obras de estos países, siempre remitiendo a la raíz indígena, que dotaba de sentido y situaba las producciones dentro de la gran área denominada indoamérica. En el caso de *La hora de los hornos*, de Solanas y Getino, la crítica a la burguesía y a su localización urbana en Buenos Aires se estableció mediante un contrapunto visual al retratar al los indios argentinos tan lejanos y olvidados en ese país. Aunque ocupaban sólo una pequeña parte del filme, resulta

¹⁵ Walter Mignolo, “El desprendimiento: pensamiento crítico y giro descolonial”, en Freya Schiwy y Nelson Maldonado Torres, *(Des)Colonialidad del ser y del saber. Videos indígenas y los límites coloniales de la izquierda en Bolivia*, p. 12.

¹⁶ *Ibidem*, p. 16.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 19-20.

paradigmático su rescate dentro de una obra canónica de este movimiento estético latinoamericano.

En México encontramos experiencias paralelas, un hito en la cinematografía aparece en 1953, con el estreno de la cinta *Raíces*, de Benito Alazrraki, que marca el punto de partida de un cine independiente que ya no seguía a las imposiciones de la industria cultural hegemónica. A la par, el cine indigenista –uno de los grandes géneros del cine de la época de oro– comenzó su transformación, la cual llegaría a polarizarse completamente en excesos folcloristas como *Tizoc* (1957) o a desmitificarse y a ser sustancial como en *Tarahumara* (1965) de Luis Alcoriza. Más adelante, en la década de los setenta, Paul Leduc filmó *Etnocidio. Notas sobre el Mezquital* (1976), donde abordó la problemática de una de las regiones más pobres de la República mexicana. Llevando con maestría el género documental para abrir la denuncia sobre la situación de los pueblos indígenas. 87

En Perú también se inició un nuevo auge de las producciones fílmicas indigenistas. Desde 1955 comenzó a configurarse la escuela estética de Cuzco, uno de sus iniciadores fue Manuel Chambí. Entre 1956 y 1965 se rodaron muchos cortos y largometrajes hablados en leguas indígenas. Uno de ellos fue *Kukuli* (1960), primer largometraje hablado en quechua. Sin embargo, estas cintas no lograron alejarse de las visiones románticas o paternalistas del folclorismo estetizante. Por los años setenta aparece en la escena de la producción cinematográfica una figura sobresaliente del nuevo cine latinoamericano, Federico García, quien filmó en 1977 *Kuntur Wachana (Donde nacen los cóndores)*, que al igual que sus contemporáneas formula una representación sobre los conflictos entre campesinos, indígenas y terratenientes. También filmó *Lauico* (1979), *El caso de Huayanay* (1981), donde se retomaban temas similares.

Después de este recorrido cabe preguntarnos ¿qué tipo de relaciones sociales sintetizó la imagen de los indígenas que construyó el nuevo cine latinoamericano? ¿se reformuló una imaginaria distinta sobre los indios? ¿de qué formas fue construida? Las palabras de Sanjinés son esclarecedoras y nos ofrecen muchas respuestas:

Los que teníamos un gran respeto por la cultura andina y conocíamos su potencial revolucionario –protagonista de grandes cambios históricos– teníamos un enorme interés en llegar con el cine, comunicarnos, movilizarlos. Pero nuestro desencuentro provenía ya no de la aculturación, de la alienación de esas grandes masas, sino de nuestra propia ignorancia, de nuestra propia aculturización. Ignorábamos los complejos códigos comunicacionales andinos. Estábamos formados en la cultura occidental europea y no entendíamos ni la cosmovisión de esas masas ni entendíamos sus ritmos internos. Éramos intelectuales ciudadanos bien intencionados, nada más. Y fue difícil entenderlo al comienzo, fue muy duro sentirnos extranjeros en nuestra propia tierra. Después de gravísimos fracasos frente a ese público que percibía nuestro cine como una nueva intromisión cultural colonizadora, tuvimos que reaccionar en proporción a nuestro fracaso y, con humildad, reconocer los valores y complejidades de una cultura extraordinaria con la que convivíamos sin conocerla ni comprenderla.¹⁸

A fin de cuentas, estas frases sintetizan la práctica política de la representación indígena del nuevo cine latinoamericano, realizada desde el exterior de las comunidades con la intención de generar una revolución social, pero con ciertos tropiezos al acercarse a la vida de los grupos indígenas.

UKAMAU. LA RUPTURA DEL ORDEN DE VISIBILIDAD

Ukamau se estrenó en Bolivia en 1966, dos años después de la firma del Pacto Militar Campesino. Esa época representó un momento crucial en la historia del país, pues se recrudecieron los embates derechistas del nacionalismo revolucionario inmersos en una política anticomunista promovida desde Estados Unidos. En este proceso, cuando el impulso de la revolución quedaba hundido en el autoritarismo, el indio se integró al Estado como una “raza privilegiada de la revolución y de la conservación de la pureza

¹⁸ Jorge Sanjinés, *op. cit.*

originaria del país”.¹⁹ Lo indígena se representó, dentro del nacionalismo revolucionario, como un elemento fundamental para la preservación de la nacionalidad contra las amenazas extranjerizantes. Las elites en el poder se involucraron, con más fuerza que nunca, en una retórica indigenista “para defenderse del poder de los mineros”.²⁰ Un golpe de Estado llevó el poder al general Barrientos, quien mediante el despliegue de una elocuencia paternalista formulada en quechua y aymara logró consumar la subordinación pasiva de ciertos grupos indígenas-campesinos, desde la firma del Pacto Militar en abril de 1964.

Lo que menos esperaba Jorge Sanjinés, en ese momento, era ser convocado a la dirección del Instituto Cinematográfico Boliviano. No obstante, se le ofreció ser el director técnico e integrar a su equipo en el organismo. Para el grupo la sorpresa fue grande, pues la cinta *Revolución* había sido prohibida en el gobierno de Paz Estensoro, aunque se difundió



89

clandestinamente a más de cuarenta mil personas. Para tomar el puesto, Sanjinés puso la condición de tener absoluta libertad en las producciones, advirtiendo que seguirían con la línea expuesta en *Revolución*. Sanjinés expresó, en una entrevista posterior, que “tal vez

¹⁹ Cecilia Salazar de la Torre, “Identidad nacional y conciencia reflexiva. La figura del indio en la plástica boliviana del siglo xx”, p. 106.

²⁰ René Zavaleta Mercado, “Consideraciones generales sobre la historia de Bolivia”, en Pablo González Casanova (coord.), *América Latina. Historia de medio siglo*, vol. 1, *América del Sur*, 13ª ed., México, Siglo XXI, 2003, pp. 74-128, en esp. p. 107.

pensaron que los sueldos importantes que ganábamos, el hecho de contar con un equipo extraordinario y el poder del instituto, podría de algún modo torcernos o convertirnos en un instrumento”.²¹ Sin embargo, con la filmación de *Ukamau* y al negarse a filmar la vida de Simón I. Patiño, el su grupo fue expulsado del ICB.

La ruptura del orden de visibilidad posrevolucionario se generó al mostrar a los indígenas, pilar desempolvado de la nacionalidad, con características rebeldes. *Ukamau* es la historia de un indio que no permite las humillaciones y que se venga, que ejerce el poder y que no acepta ser la víctima, contradiciendo la retórica clásica del nacionalismo revolucionario. El personaje y el desarrollo de la historia causaron desconcierto y el gabinete de Barrientos calificó de subversiva la cinta, argumentando que el equipo estaba “soliviantando a los indios”.²² En la exhibición del filme la acogida del público fue buena.

90 Mientras el equipo era, aparentemente, felicitado frente a los periodistas por el ministro secretario, entre dientes les decía: “esto es una traición”.²³ La expulsión del grupo del ICB coincidió con la premiación de la cinta en Cannes dentro de la categoría de Grandes Jóvenes Directores, en 1967. Los problemas con en el ICB comenzaron desde la filmación de *Aysa (Derrumbe)*, cortometraje que mostraba la historia de un minero quiriqueño, estrenado cuando se recrudecía el asedio a ese sector social exacerbado en la masacre. Frente a los problemas, el grupo decidió “apurar los pasos para lograr un largometraje”; con este fin se adquirió el equipo necesario para obtener sonido directo en 35 milímetros y “nos largamos a filmar”.²⁴

Ukamau es el primer largometraje de ficción hablado en aymara. Es una historia sencilla, pero contundente, que retrata la vida de dos indígenas en los márgenes del lago

²¹ Isaac León Frías, *Los años de la conmoción*, p. 81.

²² *Ibidem*, p. 82.

²³ Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, p. 19.

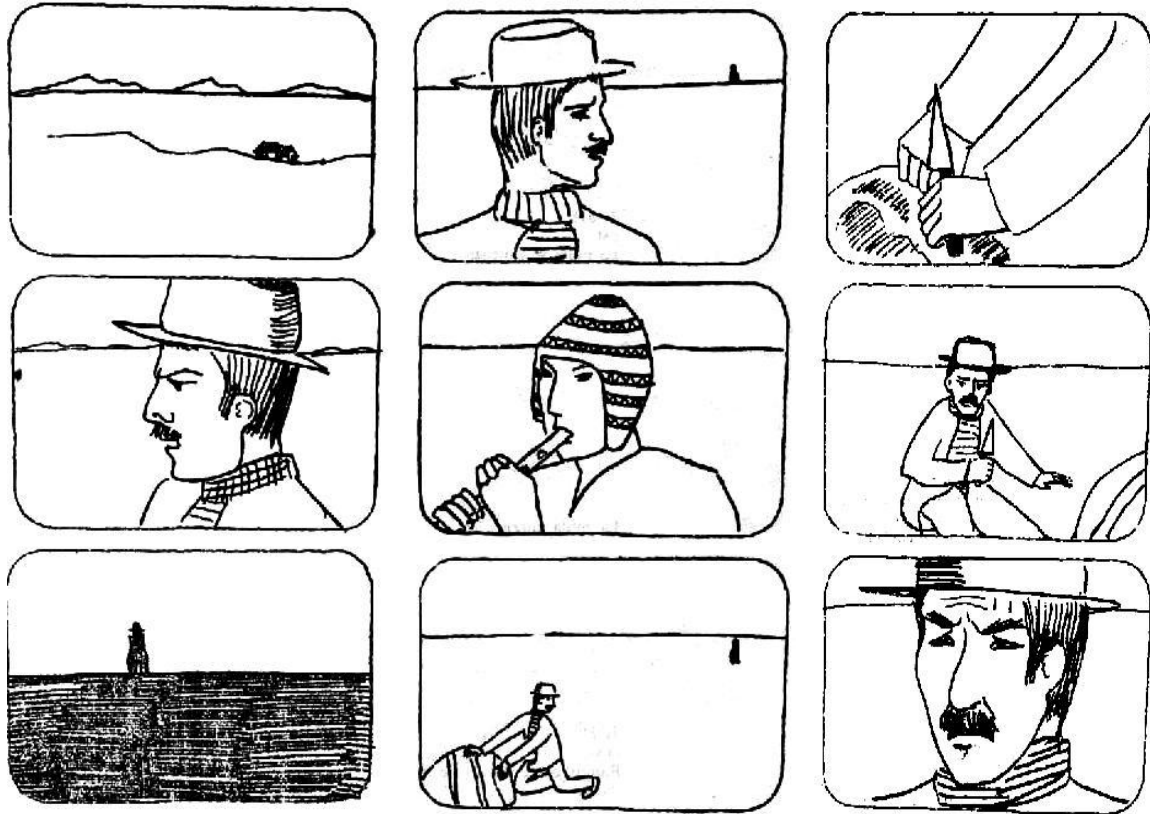
²⁴ Isaac León Frías, *op. cit.*, p. 81.

Titicaca. Andrés vive con su esposa Sabina en la Isla del Sol. Un día acude a la feria de Copacabana a vender sus mercancías, durante su ausencia se presenta en la casa Rosendo Ramos, el intermediario mestizo que distribuye los productos agrícolas de la pareja. Aprovechando la ausencia del joven, viola y deja agonizante a Sabina. Cuando Andrés regresa casi se topa con el truhán, que logra esconderse entre los perímetros de la isla. Al llegar a su vivienda, halla el desastre y encuentra moribunda a Sabina, quien pronuncia en sus últimas palabras el nombre de Ramos. Ahí se inicia el desagravio del indio, que asedia sin descanso al asesino con la melodía de su quena. Después de un año, Andrés consuma su venganza y mata a Ramos durante un duelo en el medio agreste del altiplano.

Para Luis Espinal la secuencia de la pelea final, “con los dos hombres aislados en pleno altiplano, es un símbolo de la lucha de clases”,²⁵ sin embargo, el planteamiento de una lucha individual - en este caso la venganza de Andrés- disipó el conflicto social en un hecho individual, dejando en segundo lugar la reivindicación de las demandas indígenas de justicia. No obstante, el drama personal aparece historizado por medio de una serie de agravios, que pueden ubicarse como parte de todo un entramado de condiciones sociales injustas hacia la mayoría indígena boliviana.

91

²⁵ *Aquí*, La Paz, Bolivia, 27 de abril de 1979, cit. en Alfonso Gumucio Dagrón, *Luis Espinal y el cine*, p. 99.



El filme se construye mediante el empleo de primeros planos de rostros y de cuerpos fragmentados; con este recurso se destacó la subjetividad de los personajes, además, se enfatizaron las tomas individuales para exaltar las emociones y la tensión subjetiva. Mediante un juego en el montaje la cinta destaca los rostros y los contrapone a la naturaleza, reformulando en términos de imágenes las tesis nacionalistas del telurismo, donde el indio era homologado a “la fuerza del paisaje”.²⁶ Los primero planos de larga duración introducen la lentitud de la vida y de la temporalidad aymara.²⁷ El manejo de los tiempos evidencia la intención de conectar al espectador con el protagonista, es decir, identificarlo con el indio. Un recurso del filme es la posición subjetiva de la cámara, siempre del lado de los protagonistas indígenas, partiendo de ellos hacia el exterior.²⁸ En esencia, Sanjinés y su grupo, no asumieron el papel de traductores del mundo aymara, *rol*

²⁶ Javier Sanjinés, *El espejismo del mestizaje*, p. 72.

²⁷ Javier Sanjinés, “Transculturación y subalternidad en el cine boliviano”, en Alejandro Bruzual (coord.), *Cine, política y memoria. Objeto Visual. Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional de Venezuela*, año XII, núm. 10, diciembre de 2004, pp. 11-29, es esp. p. 16.

²⁸ Alfonso Gumucio Dagrón, *Historia del cine en Bolivia*, p. 226.

clásico jugado por el esteta indigenista, sino que trataron de identificarse e identificar al espectador con el mundo andino, completamente lejano del receptor urbano, “estas películas se limitaban en el fondo a recordar a mucha gente de las ciudades – a las capas media, a la burguesía y pequeña burguesía– que existía otra gente”.²⁹



93

La intención social de *Ukamau* era evidente, aunque el propio Sanjinés reconoció tiempo después la opacidad política del filme. El empleo del primer plano se convirtió en un obstáculo para los propósitos liberadores y críticos, del mismo modo que el empleo “autoritario del montaje”.³⁰

El filme reactualizaba el tópico clásico de la novela indigenista de rechazó al mestizo, personaje antagónico tradicional. La trama adopta un fuerte tinte arguediano, donde se abomina dicha figura “como portador de toda una serie de taras y defectos”.³¹ Sin embargo, esta retórica se modificó formalmente mediante el empleo de temporalidades más cercanas al mundo indígena e incursionó en el “planteamiento de un

²⁹ Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *op. cit.*, p. 16.

³⁰ *Ibidem*, p. 156.

³¹ Carlos D. Mesa Gisbert, *La aventura del cine boliviano (1952-1985)*, p. 53.

tiempo cultural distinto al de Occidente”.³² Según Óscar Soria, guionista, la intención era alejarse de la perspectiva indigenista, porque ese cine no daba “pie adelante, no completa la visión, no clarifica, se queda en una visión casi folklórica (mucho poncho, mucha costumbre), costumbrista. En todo caso un costumbrismo que no clarifica el problema social. Yo creo que nuestro cine supera el indigenismo”.³³ El enfrentamiento de dos realidades disímiles es esencial en el filme. El antagonismo estructurante de sociedades coloniales como la boliviana es retratado de forma magistral, para los realizadores “el pueblo indio es absolutamente diferente” y la cinta representó un primer intento de acercarse y captar esa compleja realidad.³⁴ En *Ukamau* se pusieron al descubierto los prejuicios raciales y evidenciaron, en el plano estético, temas que intelectuales indígenas, como Fauso Reinaga, habían observado en el plano fáctico: la existencia de dos naciones en una misma nación y la exclusión indígena, avasallada “por la nación criollo-mestiza que monopoliza el poder sin haber podido construir un auténtico Estado nación”.³⁵

El planteamiento central del filme es el montaje del enfrentamiento de estas dos perspectivas del mundo encaradas en los protagonistas. En muchos sentidos, tanto visuales como narrativos, *Ukamau* reactualizó los tópicos clásicos de la estética indigenista como la homologación del indígena con el paisaje o el empleo de un tiempo monótono vinculado con el pasado y la muerte.

³² Javier Sanjinés, “Transculturación y subalternidad en el cine boliviano”, p. 23.

³³ Isaac León Frías, *op. cit.*, pp. 82-83.

³⁴ Jorge Sanjinés, “Testimonio en Mérida (Venezuela)”, en *Hojas de cine*, vol. I, p. 98.

³⁵ Javier Sanjinés, “Transculturación y subalternidad en el cine boliviano”, pp. 13-14.

Los intentos de explicación de la marginalidad no superaron los aspectos individuales y aunque trataron de trascender el indigenismo, tendrían que transcurrir otras experiencias para eludir el “modelo de observación occidental, que va de afuera hacia dentro”.³⁶ Sin embargo, junto a esos elementos coexistieron estrategias que subvirtieron las formas del relato indigenista. El empleo de la violencia es un ejemplo de esta subversión. Tal actitud se evidencia en primer lugar por parte del antagonista, caracterizado por el mestizo explotador.

La caracterización de la violación de Sabina es el ejemplo radical de la agresión hacia los pueblos oprimidos. En las imágenes de *Ukamau* percibimos dos herencias en ese sentido, por un lado las clásicas construcciones indigenistas de repudio al mestizo, pero la mayor fuerza la radica en los legados artísticos y políticos de las estéticas del tercer mundo, donde la violación de las mujeres se relacionó con el saqueo de los pueblos oprimidos. En ese sentido, el cuerpo de la protagonista es homologado a la historia de todos



³⁶ *Ibidem*, p. 16.

los pueblos indígenas, es testimonio de la violencia ejercida por los ocupantes y opresores.³⁷ En la cinta el saqueo se construye en términos económicos mediante el papel de Ramos, el intermediario usurero que explota a los indios, pero también en términos sexuales con la agresión y asesinato de Sabina. Otra vez se involucra en la construcción sobre los indígenas la corporalidad femenina como terreno donde se disputa la agresión colonial, pero al mismo tiempo aparece la subversión en términos de la venganza y el recurso de la violencia que poseen los oprimidos. Inscrita en el cuerpo de las mujeres indígenas está la explotación y el crimen contra sus comunidades. El cuerpo indígena femenino ha sido el espacio para marcar la diferencia de forma radical y para evidenciar la violencia de la barbarie colonial. Para los realizadores, *Ukamau* allanó el camino para “para pensar que la lucha del pueblo contra sus explotadores debía realizarse de forma violenta”.³⁸

El conflicto dramático de *Ukamau* se sitúa en la Isla del Sol, del lago Titicaca, donde el equipo



³⁷ Ella Shohat y Robert Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, p. 175.

³⁸ Juliane Burton, “Cine revolucionario: La experiencia boliviana”, en *idem* (ed.), *Cine y cambio social en América Latina. Imágenes de un continente*, p. 79.

filmó. En los créditos se agradece a los pobladores del lugar y se recuerda a Manco Capac y a su esposa Mama Ocollo, legendarios habitantes de la isla y fundadores del imperio inca en la región. Con esta estrategia discursiva se une a dos parejas: una mitológica, Capac y Ocollo, y otra del presente, Andrés y Sabina, para emprender una reactualización de la memoria larga de los grupos indígenas, conectándola con el tiempo del mito.



Así se dota de fuerza a la novedosa propuesta de reactualización mítica por medio del cine, que será una de las búsquedas del grupo y que conseguirá impresionantes innovaciones fílmicas en las obras posteriores.

97

Otro elemento que reactualiza la memoria indígena y sus tácticas de lucha es la tensión subjetiva ejercida por el indio sobre el homicida, al que persigue y atormenta por meses con el sonido de su quena. Eso remite a las estrategias de asedio emprendidas por las comunidades indígenas sobre sus opresores mediante la utilización nocturna del sonido de pututos y fogatas que amenazaban silenciosamente como parte de la acción colectiva de resistencia. Tal vez la representación del asedio y la rebeldía indígena fueron las principales causas del resquemor hacia el filme, ya que materializaban en imágenes, el viejo temor de los blancos al cerco indígena, fundado en el recuerdo del asedio de Tupaj Katari.

El gran logro de *Ukamau* fue la estrategia dignificante de la imagen indígena, que se radicalizaría después. La mayor venganza indígena dentro de la cinta no era el asesinato de Ramos, sino la posibilidad de aparecer con un rostro propio en las pantallas,

demostrando la humanidad indígena ante el sistema de aparatos. Con este filme, que en adelante dará nombre al Grupo Ukamau, se inició un proceso de vanguardia revolucionaria por medio de las imágenes, frente al anquilosamiento de la revolución nacional, que traicionaba los postulados de abril. La ideología estética continuaba su avance, estableciendo la necesidad de la liberación antiimperialista y de un cine revolucionario.³⁹

METÁFORAS DEL DISCURSO CORPORAL. SANGRE Y BIPODER EN *YAWAR MALLKU*.



98

El 17 de julio de 1969, día del estreno de la cinta *Yawar Mallku* (La sangre del cóndor), los asistentes a la función encontraron las puertas del Cine 16 de Julio clausuradas.⁴⁰ Horas antes, el jefe del Departamento de Espectáculos de la Municipalidad de La Paz, había hecho llegar un memorándum al Grupo Ukamau indicándoles que por instrucciones superiores quedaba diferida la exhibición de la cinta. La prohibición generó protestas

³⁹ Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁰ Alfonso Gumucio Dagrón, *Historia del cine boliviano*, p. 232.

entre los asistentes al estreno, quienes organizaron una manifestación que recorrió las principales calles de La Paz hacia la sede de la municipalidad. A su paso, la marcha iba dejando pintas en las paredes con el nombre de Ukamau. La fuerza pública disolvió la marcha con gases y chorros de agua. Las voces de protesta se siguieron escuchando: desde la intelectualidad hasta las organizaciones estudiantiles que denunciaban el atentado contra la libertad de expresión. En el fondo, los espectadores sabían que el trasfondo de la prohibición tenía que ver con la exposición de “la verdad del sometimiento (de Bolivia) a los intereses norteamericanos”, ya que la cinta era un “documento de rebeldía contra ese sometimiento”.⁴¹

En agosto del mismo año, el filme fue galardonado en Venecia con el Timón de Oro. Aprovechando el espacio Jorge Sanjinés declaró que el gobierno boliviano se proponía lograr la extinción de los grupos indígenas por medio de métodos físicos, espirituales y psicológicos, realizando campañas de esterilización forzada, promovidas desde Estados Unidos y encabezadas por los Cuerpos de Paz. Esas afirmaciones causaron revuelo en Bolivia, el realizador fue llamado “apátrida” por la prensa conservadora, que negaba las acciones racistas.⁴²

99

Sin embargo los articulistas críticos, como Luis Espinal, sabían que *Yawar Mallku* era “un film en carne viva, como Bolivia misma”.⁴³ La mayor importancia del filme radicaba en el descubrimiento de la realidad social, en la capacidad de revelar la realidad

⁴¹ Comité Ejecutivo de la Confederación Universitaria Boliviana, “La alcaldía prohibió exhibición de la película *Yawar Mallku*”, en *El cine de Jorge Sanjinés*, p. 152.

⁴² *Hoy*, agosto de 1969, cit. en *El cine de Jorge Sanjinés*, pp. 120-151.

⁴³ Luis Espinal, “*Yawar Mallku*”, *Presencia*, La Paz, Bolivia, 17 de julio de 1969, cit. en *El cine de Jorge Sanjinés*, p. 154.

encubierta y negada y de hacerla irrumpir en el orden político establecido “como la imagen que emerge de una copia fotográfica en el laboratorio de revelado”.⁴⁴



100

La sangre del cóndor marcó un hito en el nuevo cine latinoamericano, en la cinta se abordó un problema de gran actualidad en la Bolivia de los años sesenta: la esterilización masiva y sin consulta de mujeres campesinas. La película elaboró una ficción sobre ese hecho documental, ambientada en una comunidad del altiplano, donde los habitantes deciden rebelarse. Al mismo tiempo, reconstruyó el proceso de desindianización y racismo ejercido sobre los indígenas que migraban a las ciudades. Según el propio grupo, la cinta era su primera película antiimperialista e iniciaba una serie de filmes que exhibían las contradicciones esenciales de los pueblos oprimidos contra su enemigo principal.⁴⁵

Desde el encuentro con otros cineastas latinoamericanos en Mérida, Venezuela, el grupo había teorizado sobre la importancia de superar el retrato de la marginalidad y la pobreza; argumentaban que al pueblo le servía más “el conocimiento de cómo actuaba la

⁴⁴ Alfonso Gumucio Dagrón, *Luis Espinal y el cine*, p. 101.

⁴⁵ Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *op. cit.*, p. 95.

opresión, cuáles eran sus engranajes, cuáles los nombres de los explotadores”.⁴⁶ Esa era la intención del filme, denunciar las agresiones de esterilización y sometimiento hacia los indígenas, expuestas por la prensa de la época. Otro de los objetivos de la realización de *Yawar Mallku*, era desprenderse del “paternalismo indigenista que sólo veía en los indios harapos y despojos humanos”.⁴⁷

Emprender la ruptura con las tradiciones estéticas indigenistas no fue fácil, porque una cosa era el discurso y otra la práctica con las comunidades indígenas. La realización del filme no estuvo exenta de conflictos culturales, desprendidos de la ubicación cultural y de clase de los interlocutores del mundo indígena. Una experiencia de autocrítica recordada siempre por Jorge Sanjinés fue su encuentro con la comunidad de Kaata, pueblo donde se rodó el largometraje. Sanjinés habla de este episodio en numerosas entrevistas y narra que emprendieron el contacto con esa realidad todavía con una actitud intelectual paternalista. Habían entrado a la comunidad gracias al jefe que había visto *Ukamau* y que quería hacer una película en su pueblo.⁴⁸ El equipo llegó a la altísima población ubicada a 400 kilómetros de la capital. El encuentro fue complicado, el arribo del equipo de filmación y de toda esa gente “resultó incomprensible y llenó de inquietud” a los habitantes. Esos bolivianos tan distintos a los moradores resultaron incómodos: “¿Quién era esa gente tan rara, esos extranjeros de aspecto estafalario, con esas máquinas tan extrañas? ¿Quiénes eran esos blancos que se decían bolivianos y que ni siquiera sabían hablar en quechua?”⁴⁹ Sanjinés refiere que en ese momento se sintió extranjero en su propia tierra.

101

⁴⁶ Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 88.

⁴⁸ Entrevista de Jorge Sanjinés con la autora, agosto de 2007, véase APÉNDICE I.

⁴⁹ Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *op. cit.*, p. 27.



La situación comenzó a complicarse, la comunidad fue cada vez más hostil, hasta que en un momento sufrieron una agresión directa.⁵⁰ El equipo se dio cuenta de que no eran bienvenidos y tomaron la decisión de irse; sin embargo, se les ocurrió de pronto hacer “un acto de humildad y respeto por esa cultura” y someter la decisión de su partida a los designios de la hoja de coca, que fue consultada por el yatiri de la comunidad, según Sanjinés:

el clarividente miró las hojas de la coca, sacó sus conclusiones, habló con el jefe y nos dijeron: la coca ha dicho que ustedes tienen el corazón limpio, así que vamos a cooperar. Y ahí cambió todo, hicimos la película y la seguimos construyendo con el guión que teníamos, tal vez no entendimos la trascendencia de este mensaje e hicimos una película como *Yawar Mallku*, que responde narrativamente a estructuras formales occidentales, por eso la película tampoco tuvo mucho éxito entre los campesinos, tuvo mucho éxito en Venecia, en la crítica, en las universidades, en las ciudades, pero en el campo no.⁵¹

A pesar de las limitantes del grupo en su relación con la colectividad indígena, el resultado se concretó en una cinta notable. *Yawar Mallku* es la historia de una comunidad asolada

⁵⁰ Entrevista de Jorge Sanjinés con la autora, agosto de 2007, véase APÉNDICE I.

⁵¹ *Ibidem*.

por la infertilidad, en un país como Bolivia donde existía un índice de natalidad bajísimo. Ignacio, borracho, y su esposa Paulina aparecen en la primera escena llorando la muerte de sus hijos. Al día siguiente se dirigen a poner ofrendas en lo alto de una montaña. Ignacio es el *mallku*, es decir, la autoridad tradicional. En los siguientes planos vemos un extraño encuentro con unos pobladores que le piden su intervención en un conflicto, pero el espectador no sabe qué sucede. Ignacio se encuentra en su casa, cuando unos guardias llegan a apresarlos y se lo llevan para aplicarles la “ley de fuga”, sin embargo no logran consumar el crimen y lo dejan mal herido. Ahí se inicia el recorrido de la pareja hacia la ciudad para recibir atención médica. Llegan a La Paz con Sixto, el hermano de Ignacio, quien migró algunos años atrás y enfrenta una dura vida urbana llena de racismo. Ignacio es internado en un hospital pues se encuentra gravemente herido, los médicos le indican que necesita una transfusión urgente, pero la sangre de su esposa y de su hermano no es compatible. Sixto le pregunta Paulina por qué habían herido de esa forma a Ignacio, ella comienza a narrar la historia de la agresión mediante un *flash back*. Por medio de dos historias paralelas nos enteramos del proceso de esterilización forzada que vivían las mujeres de la comunidad, al tiempo que vemos la desesperación de Sixto en sus recorridos por la ciudad para conseguir el dinero con el que pagará la sangre. Ignacio había indagado en el pueblo y se dio cuenta de que muchas mujeres estaban en la misma situación de esterilidad que su esposa, los testimonios coincidían con la atención que recibieron en la clínica de maternidad establecida por voluntarios norteamericanos años atrás. El pueblo no sabe qué hacer y consultan a la hoja de coca, así deciden enfrentar a los estadounidenses. En una terrible escena, los comunarios asedian y castran a los médicos. Mientras tanto, Sixto no consigue nada de dinero, el médico en turno le aconseja buscar a un renombrado colega, para ver si puede darle la sangre que necesita.

El enfrenamiento de Sixto con las altas capas de la sociedad paceña es desgarrador y evidencia la complicidad con los grupos norteamericanos. Inútilmente Sixto hace el recorrido hasta una celebración de médicos, no consigue la sangre. A su regreso a la clínica le informan que su hermano ha muerto. Las dos historias se complementan al final con la muerte de Ignacio y el regreso de Sixto a su comunidad, luciendo sus trajes tradicionales. Los últimos planos son esclarecedores, aparecen en pantalla los nevados y Paulina acompañada de su cuñado. El plano final presenta un conjunto de fusiles empuñados, indicándonos el regreso para la rebelión.



104

La trama narrativa de entrada es lineal, sin embargo, hay una bifurcación para plantear dos historias que toman sentido dentro de una circularidad de acontecimientos. Una de las expresiones más brillantes de la cinta es el uso del montaje alternado, la intención de utilizar este recurso fue “transmitir esa simultaneidad de mundos que vive Bolivia”.⁵² De esa forma los realizadores lograron plasmar el conflicto entre dos mundos, dos mentalidades y dos culturas, expresado mediante dos temporalidades distintas, la de la comunidad y la de la ciudad. El tiempo en el pueblo es lento, interior, cálido, mientras que el de la ciudad, como el del centro de maternidad, es vertiginoso, despersonalizado y frío. En términos del montaje, encontramos esa confrontación desde que Paulina arriba a La Paz con su esposo mal herido: la verticalidad de los trazos urbanos es apabullante,

⁵² Isaac León Frías, *op. cit.*, pp. 84-85.

contrasta con el rostro de la mujer; de la misma forma, la maquinaria de la fábrica textil se confronta con el rostro de Sixto, la humanidad subsumida por la máquina.



105

Lo que expresa el recurso de montaje alternado son dos visiones del mudo boliviano que no han dejado de confrontarse. La ciudad se construye como antagonista principal del mundo indígena, mucho más que las elites o que los extranjeros y de alguna forma los sintetiza a ambos. La urbe es el espacio del racismo, en cada plano se muestra la estratificación social que va del mundo marginal, en lo alto, al mundo de la opulencia de los barrios ricos, situados en la parte más baja. Es el espacio de la indiferencia ante la vida, pero sobre todo ante la muerte, nadie los ayuda, su presencia pasa inadvertida entre la multitud.



La desesperación de Sixto al recorrer los barrios de La Paz permite apreciar las escalas sociales de un espacio dividido por clases y grupos étnicos, donde cada sector ocupa un lugar claramente definido por la altura. La urbe también es el lugar de la desindianización; en ella, Sixto niega su condición indígena para ser aceptado, para sobrevivir en una cruel realidad de la que “se han olvidado los dioses”, tristes frases recordadas a Paulina cuando ella le dice que debieron haber hecho una ofrenda por la salud de Ignacio.

La historia termina concretando la circularidad no evidente en el inicio. Sixto va tomando conciencia a través de los acontecimientos del papel que debe tomar. Finalmente ese personaje que comienza negando su condición indígena, “termina regresando a la tierra, a su espacio, tomando el lugar del hermano muerto, vistiendo las ropas de su comunidad, en una significación que es la del encuentro consigo mismo”.⁵³ El retorno de Sixto no es como el de Sebastiana Quespi (*Vuelve Sebastiana*), pues no se realiza para mantener el *statu quo* de la tradición, sino para la subversión de las condiciones de vida existentes. La muerte de Sixto no es el fin, es sólo el comienzo de la lucha por la liberación, de ahí la fuerza de las imágenes finales. La representación indígena en *Yawar Mallku* no es sólo una exaltación del indio por el indio, sino el planteamiento de la resistencia cultural basada en la identidad.

Dos racionalidades se enfrentan en la cinta: por un lado la razón instrumental del mundo urbano occidentalizado, que se aprecia en la estética hospitalaria y por otro lado la



107

razón indígena ligada a la tradición. Los trazos caprichosos y abigarrados del aksu⁵⁴ de Paulina contrastan con la disposición de las líneas de la construcción modernista del hospital, como metáfora de dos razones que no pueden encontrar equilibrio. Es una síntesis de la oposición entre las costumbres indígenas frente a la razón médica, para los realizadores las prácticas indígenas “son modos valederos, son realidades en el mundo

⁵³ *Ibidem*, p. 90.

⁵⁴ *Aqsu/Jaqsu* (aymara) *Aksu* (quechua): pieza textil doble, elaborada por la mujer en telar andino (Pampa away). Por lo general, es de forma rectangular. Su uso es exclusivamente femenino.

indígena”.⁵⁵ Esa confrontación de dos racionalidades completamente distintas y hasta antagónicas, tienen en su fundamento dos formas de asumir la existencia en el mundo:

en la película está por una parte, la historia de Sixto, el obrero que busca sangre para salvar una vida, y por otra parte, la historia de Mallku, su hermano, el campesino que más bien busca a los exterminadores de la vida. De alguna manera está representada la lucha de dos fuerzas que pugnan por la realidad boliviana: por una parte el pueblo que ansía la vida, por la otra, el imperialismo que determina la muerte.⁵⁶

La búsqueda de la sangre cobra una significación mayor en ese contexto, representa dos proyectos ante el mundo, el de los oprimidos y el de los opresores. De la misma manera, el tema de la esterilización no es sólo documental sino alegórico, sintetiza la relación del imperialismo con los pueblos del mundo.⁵⁷ A fin de cuentas para los realizadores la esterilización física de las indígenas de Bolivia “sólo es posible, porque una clase económica ha sido previamente esterilizada, alienada”.⁵⁸

108 Esos dos órdenes confrontados en el filme, cifrados en la sangre como alegoría de la relación colonial, exhiben a la corporalidad como tema central. En la cinta aparece la clara intención señorial de blanquear la superficie de la sociedad, ejercicio que ha intentado situar el cuerpo de la oligarquía como el espacio nacional por excelencia.⁵⁹ Ese mecanismo ha sido desarrollado por las elites durante toda la historia moderna de Bolivia, pero se recrudeció con la intervención de la biopolítica como dispositivo central del Estado. Durante los años cuarenta se inició una serie de campañas de salud que transfirieron “una fuerte carga cultural a los cuerpos de las clases subalternas”, auspiciadas por el Departamento de Estado Norteamericano y el Servicio de Cooperación Interamericano, que difundían y hegemonizaban las prácticas de vida estadounidenses. La

⁵⁵ Isaac León Frías, *op. cit.*, pp. 82-83.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 84-85.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 88.

⁵⁸ *Idem*.

⁵⁹ Luis Tapia, “Abigarramiento y ambigüedad morfológica”, en Josefa Salmón, *Construcción poética del imaginario boliviano*, p. 101.

biopolítica se difundía desde los Estados Unidos, imponiendo una serie de normas profilácticas sobre poblaciones enteras, entre las que se encontraban las comunidades indígenas de Bolivia.

El ideograma del mestizaje, condensado en la política indigenista se combinó con el ejercicio del biopoder. En la primera mitad del siglo xx los teóricos y funcionario bolivianos comenzaron a reformular el mestizaje como “una forma deseable y posible de supresión del indio y universalización de la ‘cultura occidental’”,⁶⁰ que se basaba, entre otras políticas, en la implantación de las formas profilácticas estadounidenses. El núcleo duro de este proceso era la occidentalización forzosa de los hábitos corporales.⁶¹ Desde la década de los cuarenta se comenzó a higienizar el entorno doméstico, el cuerpo y la prole indígena, se diagnosticaron costumbres y prácticas tradicionales (como el consumo de chicha o el akhullikar) como antihigiénicas y se clasificó “a las comunidades indígenas como afectadas por una serie de patologías sociales”.⁶² Al indio se le representó como “degradado” y envuelto en la “suciedad y el vicio”. Después de la revolución y a pesar del discurso rupturista del MNR, hubo una abierta continuidad de las prácticas civilizatorias oligárquicas:

109

lejos de una ruptura, la ley de Reforma Educativa de 1955 marcó una perfecta continuidad intelectual y material con la reforma emprendida por el Estado oligárquico por los años 1940, en el contexto de la guerra fría y la intervención del Departamento de Estado de los Estados Unidos en los asuntos culturales y políticos internos.⁶³

La higienización y el blanqueamiento sintetizaron las prácticas simbólicas coloniales introducidas en el ámbito privado e invadieron “los cuerpos y los hogares colonizados”.⁶⁴

En ese sentido, *La sangre del cóndor* fue una denuncia y una revelación de las políticas del

⁶⁰ Silvia Rivera Cusicanqui, “El mito de la pertenencia de Bolivia ‘al mundo occidental’. Réquiem para un nacionalismo”, p. 72.

⁶¹ *Ibidem*, p. 70.

⁶² *Idem*.

⁶³ *Ibidem*, p. 71.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 72.

mestizaje colonial andino; dejó al descubierto las prácticas de segregación, higienización y racismo. Eso se esclarece en la escena donde Ignacio descubre las intervenciones quirúrgicas sobre los cuerpos de las mujeres. Por una pequeña rendija asistimos a todo un plan de agresión colonial, que iba más allá de las ofensivas políticas.



110

La esterilización fue una política extrema de dominación corporal y, en última instancia, buscaba el etnocidio, superando los ámbitos de la oposición cultural. Estos procesos se complementaron con las estrategias de parcelación de la propiedad rural que llevaban a la campesinización de los grupos indígenas. Una forma de ejercer el poder sobre las comunidades indígenas era individualizar sus cuerpos y sus medios de producción, instituirlos como individuos para someterlos, para que el poder transitara libremente sobre los nuevos sujetos que había constituido.⁶⁵ Frente a este proceso no fue gratuita la búsqueda estética del Grupo Ukamau por representar a la colectividad, desde la producción cinematográfica hasta la construcción de planos, como un elemento libertario de resistencia.

El discurso racista se escondió bajo la premisa de la higiene y la salud de la sociedad, imaginando a Bolivia como una nación unitaria en cuanto a sus componente “raciales”. El discurso de la guerra de razas sostenido hasta el siglo XIX había quedado atrás, la sociedad binaria se transformaba en una entelequia monista amenazada por

⁶⁵ Michel Foucault, *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France*, p. 38.

elementos inferiores a su interior, que era imprescindible exterminar.⁶⁶ Esa fue la justificación intrínseca del etnocidio, escondido bajo el control de la natalidad impuesto por los Cuerpos de Paz en las comunidades indígenas.

Yawar Mallku se erige como una crítica al racismo constitutivo de la modernidad capitalista y a su correlato de *blancura* étnica, biológica y “cultural” como única condición de humanidad.⁶⁷ El grupo Ukamau, junto con las comunidades indias de Bolivia esbozaron una sociedad heterogénea, frente al discurso homogeneizante de blanquitud: no se identificaban con el modelo de ser humano que requiere la organización capitalista de la economía, por eso, se negaron a la subsunción de la vida humana concreta a la lógica de acumulación capitalista que planteaba la blanquitud y el racismo como “condición indispensable de la ‘vida civilizada’”.⁶⁸

En toda la historia de Bolivia la subalternización y la colonialidad se han manifestado en la corporalidad indígena. En el territorio andino las pugnas por el poder se han desarrollado desgarradoramente sobre los cuerpos indios. Las agresiones, desde la violación hasta la esterilización, tienen un correlato antiguo y se insertan en una historia de larga duración, que nos remite al desmembramiento de Tupaj Katari como el primer símbolo de colonización. Como refiere Silvia Rivera, a través de este evento los españoles y criollos transmitieron “en el lenguaje metafórico [y concreto] de la violencia su noción de derecho de conquista”.⁶⁹ El exterminio de la rebelión de Katari y Amaru, finiquitado con el desmembramiento de los caudillos era una lección para los indios y tenía un significado colonial profundo. Se trataba en esencia de la fragmentación de la sociedad

111

⁶⁶ *Ibidem*, p. 80.

⁶⁷ Bolívar Echeverría, “Imágenes de la ‘blanquitud’”, en *idem et al.*, *Sociedades icónicas*, p. 16.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 32.

⁶⁹ Silvia Rivera Cusicanqui, *Oprimidos, pero no vencidos. Luchas del campesinado aymara y qhechwa, 1900-1980*, pp. 86-87.

dominada, su anulación y la ruptura radical con el orden simbólico anterior. Pero la imagen de Tupaj Katari también ha sido un símbolo de resistencia y un componente esencial de la memoria larga de los grupos indígenas de Bolivia, que mantiene la llama de la subversión del orden impuesto en la colonia. El retorno del Inca como utopía andina le da un sentido temporal al estado de dominación actual: “cuando la cabeza cercenada termine de crecer bajo la tierra, el inca retornará y el mundo volverá sobre sus pies”. Este componente circular y la idea del retorno, nos vincula nuevamente con la cinta y el regreso de Ignacio a su comunidad, para subvertir el orden establecido, para encabezar la rebelión.



112

A pesar de los intentos de censura la cinta logró los principales objetivos políticos de sus realizadores: “Una película no podía hacer la revolución, ya se había dicho, pero sí pudo provocar un cambio revolucionario: los famosos ‘Cuerpos de Paz’ norteamericanos, autores de ese delito de esterilización inconsulta, fueron expulsados de Bolivia en 1971”.⁷⁰

En 1970 la cinta recibió un reconocimiento muy importante para el Grupo. La Federación Departamental de Campesinos de La Paz le otorgó un diploma como

⁷⁰ Ricardo Bajo Herreras, “El tiempo circular de Jorge Sanjinés”, en *El Ojo que Piensa. Revista Virtual de Cine Iberoamericano*, núm. 0, Guadalajara, México, agosto 2003, [s. p.]

enfaticando que *Yawar Mallku* significaba un “símbolo de la resistencia india”.⁷¹ Sin embargo esos logros no fueron suficientes, como reconoció Jorge Sanjinés, a pesar del beneplácito de la crítica nacional e internacional y de los sectores urbanos, la cinta no fue del todo acogida en el campo. Para los espectadores indígenas y campesinos, aún eran distantes los códigos narrativos y el lenguaje cinematográfico empleados en *Yawar Mallku*, aún más, los indígenas le expresaron al grupo que ellos conocían las historias de explotación y lo que más les interesaba era saber los engranajes y las formas de la dominación, así como los nombres concretos de quienes la ejercían.

El grupo entendió las demandas y se dio cuenta de que las estrategias narrativas no interpelaban a sus interlocutores, no se trataba de adoctrinar a las audiencias o aculturarlas para que entendieran los mensajes emitidos desde mecanismos externos. Así que emprendieron una búsqueda de lenguajes visuales novedosos, cuestionaron la pretendida universalidad de los códigos cinematográficos y se acercaron más a los ritmos y símbolos culturales indígenas. En lugar de enseñarlos a ver y entender el lenguaje cinematográfico dominante, era necesario aprender a ver la realidad desde su óptica y sus ritmos para plasmarlos en el cine.⁷²

113

MEMORIA, HISTORIA Y LUCHA POR LAS IMÁGENES. *EL CORAJE DEL PUEBLO*

Caminando la puna, doblando una esquina del tiempo, recorrían la pampa senderos de mitayos, mordidos por las sombras de su noche infinita en los socavones potosinos. Su rostro ceniza, cubiertos por lluchus cambiaron sus tonos de alpaca por brillos de guardatojos; nadie se asombró porque en los ingenios se molieran estaño y mineros que antes fueron plata y mitayos. Entre mita y mita, entre punta y punta la copajira amarilla, púrpura de luchas lavando los cerros regando los campos fragua el mineral la

⁷¹ Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *op. cit.*, p. 145.

⁷² Verónica Córdova, “El cine boliviano del indigenismo a la globalización”, *Archipiélago. Revista Latinoamericana de Análisis Político y Cultural*, núm. 3, La Paz, Bolivia, abril-mayo 2008, pp. 87-101, en esp. p. 98.

piedra y el pulmón triturados, más firme que el cemento, tan firmes como un Sajama volcánico. De esa raza es la conciencia que agita en las alturas un puño de coraje. En Caracoles, Chorolque, Milluni, Matilde, Huanuni y todos los Siglo Veinte de este suelo. Siempre el borde de los cerros, siempre el canto del abismo, en las rocas de los andes sin maleza, sin abrigo. Qué será que ya no alcanzan, la memoria ni el lenguaje para tanto campamento, tanta herida sin vendaje.

Jesús Durán (Taller de Música Arawi), *Siglo xx*

114 Como señala esta canción popular, ni la memoria ni el lenguaje ha bastado para abarcar en su totalidad la experiencia de la lucha minera y, sobre todo, para reelaborar el crimen y el asesinato al que fue sometida durante toda la historia boliviana. La minería ha sido un sector de suma importancia para el desarrollo de Bolivia, sosteniendo la economía desde la época colonial. La conciencia social, la organización y la valentía de este sector han desencadenado el más espantoso ejercicio de la violencia hacia ellos. Al ser una de las actividades productivas con más auge en el país, el usufructo del trabajo de hombres y mujeres fue monopolizado por elites que se enriquecieron a costa de la explotación, llegando a ser parte de las compañías capitalistas más prósperas del mundo, como el oligopolio de la Rosca.

La sangre de los mineros muertos en las profundidades de la mina y en los combates por obtener una mejor vida ha fertilizado el altiplano y sus heridas forman parte esencial de la constitución del Estado boliviano moderno. Como menciona Álvaro García Linera, los mineros representaron los componentes más avanzados y dignificantes de la modernidad en ese país.⁷³ Frente a las limitaciones del lenguaje ante la barbarie, se levantaron dos experiencias cinematográficas de experimentación estética, primero en la cinta *Los caminos de la muerte* y finalmente en *El coraje del pueblo*, del Grupo Ukamau. La vanguardia minera boliviana fue retratada en varias creaciones culturales del siglo xx,

⁷³ Álvaro García Linera, "Marcha minera por la vida", en *idem et al.*, *El retorno de la Bolivia plebeya*, p. 26.

desde el relato minero, hasta el muralismo, construido bajo la estética posrevolucionaria en un intento por explicar y rendir homenaje a las luchas cotidianas y a la organización sindical. De alguna manera, como han estudiado algunos analistas, las producciones estéticas suplieron y llegaron más lejos que las explicaciones de las ciencias sociales.⁷⁴

La masacre minera fue tema central del muralismo boliviano que en la obra de Miguel Alandia Pantoja logró el retrato más vigoroso de los constantes episodios de terror que sufrieron los obreros de Bolivia. Una de las expresiones más acabadas fue el mural *Huelga y masacre*, realizado en 1954 en la sede de la legendaria Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia.



115

Este mural fue una de las creaciones más sólidas de la vanguardia artística posrevolucionaria, en él se observa la fuerza expresiva de los trazos y se refleja la capacidad de síntesis de una realidad donde la coacción estatal era una constante afianzada, en última instancia, en la masacre, que se convirtió en “el mecanismo más violento y atroz del disciplinamiento capitalista”.⁷⁵ El retrato del drama minero y su

⁷⁴ Véase Javier Sanjinés, *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*, y “El discurso minero y lo simbólico en la recomposición popular”, “El discurso minero y lo simbólico en la recomposición popular”, *Hispanoamérica. Revista de Literatura*, año XVIII, núms. 53-54, 1989, pp. 25-34.

⁷⁵ Cecilia Salazar de la Torre, *op. cit.*, p. 101.

relación con la historia boliviana fueron expresiones estéticas continuadas por la vanguardia visual del grupo Ukamau. La exigencia de acercarse al pueblo y captar su historia era una obsesión para el grupo, con la filmación del *El coraje del pueblo*, se erigieron como los continuadores y herederos de una tradición artística de vanguardia ensayada por el muralismo boliviano.

Frente a las limitaciones de las obras anteriores, el Grupo Ukamau comenzó la búsqueda de los códigos expresivos andinos, pero ¿cuáles eran esos códigos, cuál era la hermenéutica que debían emplear para acercarse a los procesos colectivos?⁷⁶ Ésas fueron las grandes interrogantes que fundamentaban los nuevos acercamientos a las realidades populares, como la de los mineros.

116 El primer intento de acercamiento se realizó con la filmación la cinta *Los caminos de la muerte*, rodada en el centro minero Siglo xx, a finales de 1970. En la cinta se retrataba el avanzado y poderoso sindicalismo minero de la posrevolución bajo el gobierno de Paz Estensoro. La cinta evidenciaba la intervención estadounidense en la política nacional para desarticular y generar enfrentamientos entre los mineros con el fin de frenar su avance. Los realizadores hablaron de más sobre el contenido de la película y su revelado fue boicoteado en un laboratorio alemán, donde se veló toda la cinta.⁷⁷ Para el grupo, *Los caminos de la muerte* fue la más importante de sus realizaciones, perdida para siempre. Después de ese frustrante episodio, se decidió hacer *El coraje del pueblo*. Los vínculos con los mineros estaban trazados, así que se retomaron de la película anterior las transformaciones y propuestas estéticas, como la búsqueda del protagonista

⁷⁶ Entrevista de Jorge Sanjinés con la autora, agosto de 2007, véase APÉNDICE I.

⁷⁷ Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *op. cit.*, p. 104-105.

colectivo, los planos abiertos y, en especial, la experimentación visual con el plano-secuencia integral.⁷⁸

En *El coraje* se reconstruyó una de las masacres más atroces de la historia moderna de Bolivia, la “noche de San Juan”, perpetrada el 23 de junio 1967. La obra quedó terminada unos días antes del golpe de Estado de coronel Hugo Banzer y causó descontento en la clase política boliviana, por lo que Jorge Sanjinés, que se encontraba en Roma compaginando la cinta, fue confinado al exilio y no pudo volver a su país. Antonio Eguino, director de fotografía del filme, así como otras persona ligadas a la realización, fueron detenidas durante quince días por poseer copias de la cinta y Félix Gómez, integrante del grupo, fue confinado a un campo de concentración en el que pasaría dieciocho meses, por tener utilería del filme.⁷⁹

Debido a la fuerte denuncia, con nombres y apellidos, de los consumidores de esta y otras masacres, la cinta no pudo ser exhibida en Bolivia sino hasta la caída del dictador, a pesar de que se sabía que prohibir la exhibición durante años era un “perfecto anacronismo”, pues la sociedad tenía la memoria de esos sucesos que habían sido sancionados colectivamente. La obra se transformaría, posteriormente, en un clásico del cine nacional y mundial.⁸⁰

La cinta comienza con una advertencia esclarecedora: “Los protagonistas principales son los verdaderos testigos que interpretan sus propias historias.” La intención de los realizadores era evidenciar el lugar desde donde enunciaban, desde donde se construía esta pugna por la verdad y la justicia social.

⁷⁸ Entrevista de Jorge Sanjinés con la autora, agosto de 2007, véase APÉNDICE I.

⁷⁹ Javier Sanjinés, “Transculturación y subalternidad en el cine boliviano”, p. 13.

⁸⁰ Luis Espinal, “El coraje del pueblo: un clásico del cine”, en *El cine de Jorge Sanjinés*, p. 187.

En las primeras escenas aparecen a cuadro unos militares preparándose para la ofensiva, no se sabe contra quién actuarán, mientras tanto una marcha de mineros indios avanza sobre el agreste altiplano, la cámara capta el heroico recorrido en un plano general. Las banderas hondean al aire, una anciana encabeza la marcha, es María Barzola, legendaria minera que arenga en quechua a los marchistas, de pronto la descarga de las metralletas se dirige hacia ellos, una masa indefensa que con desesperación recibe la muerte.

En una escena sintética, brutal, se aprecia la fuerza de la multitud obrera de Bolivia, la autodeterminación popular, y la brutalidad con que fueron reprimidos en la masacre de diciembre de 1942 en Catavi.

118



En un plano-secuencia, casi sin cortes, se recrea un hecho histórico concreto, que al mismo tiempo muestra la épica del pueblo boliviano en la gesta por mejores condiciones de vida y de trabajo. La singularidad de esta represión de 1942 deviene en el gran ejemplo del constante e histórico asedio al que han sido sometidos los mineros a lo largo de la historia; la reiterada violencia es ejemplificada en una sola acción.



En los planos siguientes aparece una lista con los nombres de los asesinos que detentaron el poder estatal y económico, acompañados de un inventario de masacres sucedidas entre las décadas de los años cuarenta y sesenta. Surgen los rostros de los asesinos, el espectador tiene la posibilidad de saber la verdad del pueblo, de acercarse a los nombres de los que han ejercido la implacable violencia.



Después vendrán los testimonios orales de mujeres y hombres testigos presenciales, víctimas de la represión que toman la palabra del pueblo masacrado, de su comunidad. La trama avanza en el retrato del enfrentamiento cotidiano por mejores condiciones de vida, que sortean las viudas de los mineros muertos por el terrorismo patronal.



La narrativa visual desemboca en la reconstrucción cinematográfica de la masacre ocurrida en 1967 en el centro minero Siglo xx, por las mismas fechas en las que se sofocaba la guerrilla de Ñacahuazu y se cegaba la vida del *Che* Guevara en el territorio boliviano. La reconstrucción de los hechos en este ensayo fílmico se cimienta en la memoria popular, en las declaraciones y en los recuerdos de los protagonistas, quienes indicaron como debían reconstruirse los acontecimientos.

El filme muestra, al mismo tiempo, la vida y la organización de lo cotidiano del mundo minero. En ese proceso, el papel de las mujeres, con su tradición de lucha, es determinante, desde la viva representación de María Barzola, proverbial protagonista de

la lucha minera, con sus arengas y su simbolismo, pasando por las afirmaciones y el enfrentamiento cotidiano de Domitila Chungara, que participa en el Comité de Amas de Casa y que se enfrenta con intermediarios y patrones por el sustento y la alimentación de los hijos, hasta las acciones organizadas de las mujeres en la lucha por la justicia. La primera secuencia se rodó en el campo llamado María Barzola, quien revive por la fuerza de la memoria, encarnada en la anciana mujer que hondea la bandera y encabeza la marcha reprimida. Era poco común que las mujeres aparecieran representadas en el cine latinoamericano con un papel central y su participación es determinante en la lucha popular retratada en el filme, como expresan ellas mismas: “ahora nos toca a las mujeres ponernos al frente de todo”.⁸¹ Vemos sus imágenes buscando una participación igualitaria en el enfrentamiento político por la vida.

120



La clásica retórica visual donde el mundo obrero se masculinizaba fue subvertida bajo la lente del Grupo Ukamau por medio de la participación femenina, que transformaba el orden establecido. En toda la obra son las mujeres las que continúan la lucha después de la masacre y las que dan imagen y rostro al proletariado minero. Los

⁸¹ Alberto Híjar, “Inventar un lenguaje para la crítica”, en *El cine de Jorge Sanjinés*, p. 77.

realizadores no negaban la existencia de relaciones machistas, sin embargo, resaltaron el papel determinante de las mujeres en la tradición popular boliviana, que por su inserción en la producción, tenían una posición igual a la de los hombres.⁸²

Los rasgos de etnicidad planteados en la cinta son fundamentales, ya no vemos esos obreros de la cinta *Revolución*, alejados de la identidad india. Las primeras escenas son habladas en quechua, así como los nudos de tensión. En *El coraje del pueblo* los realizadores lograron una síntesis entre la organización obrera y la cultura indígena, al emplear los rasgos identitarios, que le dieron un significado al filme; no sólo era importante retratar la resistencia proletaria, sobre todo, era preciso enfatizar la resistencia cultural.⁸³ Esta cinta representa uno de los momentos más altos de la propuesta vanguardista del grupo, al politizar su propuesta estética y al radicalizar el discurso cultural como arma de subversión y lucha.

121

La fuerza de los diálogos en lengua indígena nos conecta con el poder de la oralidad, que el filme rescata con maestría, pues a través de esta tecnología de la palabra se recupera el potencial de la memoria con toda su fuerza mediante los testimonios, que muchas veces son elaborados en quechua. La oralidad de dentro del filme conecta a los espectadores con el mundo vital de los mineros, con el aliento de su humanidad. El Grupo Ukamau optó por rescatar las experiencias humanas y políticas del pueblo, sintetizadas en su palabra, entendiéndolas como fuerzas vitales, actuantes y creativas.⁸⁴ En una cultura oral, como la de los indígenas y mineros bolivianos, aprender o saber cobran significado dentro de una identificación comunitaria y estrecha con lo sabido. Las culturas orales son empáticas y participantes, en contraposición a la cultura escrita que es objetivamente

⁸² Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *op. cit.*, p. 110.

⁸³ *Ibidem*, p. 85.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 82.

apartada. La escritura propicia abstracciones que separan el saber de la vida práctica, lugar donde los seres humanos se confrontan y luchan por la existencia.⁸⁵

En Bolivia, como en la mayor parte de América Latina, lo “oral indio”, se ha conformado como el espacio fundamental de la crítica, no sólo al orden colonial, sino también a la concepción lineal y autoritaria de la historia occidental.⁸⁶ En esta cinta, se observan los ejercicios de la violencia institucional contra los sectores organizados, nunca vemos un enfrentamiento que no sea desigual. Pero más allá de la confrontación física contra los opresores, asistimos a otra disputa determinante, la de la memoria contra la historia establecida, buscando una reconstrucción legítima del pasado que el pueblo ansía para obtener justicia. El retrato de la confrontación por la vida construido en el filme permite vislumbrar otra característica fundamental de la oralidad, sus matices agonísticos, donde el conocimiento del mundo vital-humano se sitúa dentro de un contexto de lucha.⁸⁷ La heurística cinematográfica de la cinta se basa en los diálogos abiertos al ejercicio nemotécnico, de modo que la representación fílmica se fusionó con el mundo de la vida y formó parte de un mismo dispositivo, arte y experiencia constituyeron lo mismo.⁸⁸ Para los realizadores era importante acercarse al “conocimiento liberador que contiene el mundo”. Esto sólo podía conseguirse a través del arte como un “poderoso medio de conocimiento”, mezclado con el poder de la palabra, la memoria y la creatividad popular.⁸⁹

Sanjinés y el grupo Ukamu compartieron un proceso al lado de ciertas experiencias de la historiografía crítica boliviana, como las del Taller de Historia Oral

⁸⁵ Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, pp. 50-51.

⁸⁶ Silvia Rivera Cusicanqui, “El potencial epistemológico de la historia oral” *Temas Sociales*, no. 11, p. 59.

⁸⁷ Walter Ong, *op. cit.*, p. 51.

⁸⁸ Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *op. cit.*, p. 63.

⁸⁹ *Octubre*, núm. 5, México, Taller de Cine Octubre, enero de 1979, p. 6.

Andina, revelando la “exitencia de racionalidades históricas diversas”, entre las que destacaron el pensamiento indio, cuyo su fundamento se encontró en el poder del mito.⁹⁰ *El coraje del pueblo* emprendió una reconstrucción de la memoria del asedio y de la represión vinculándolas directamente con la historia mítica, entendida como un mecanismo alternativo de interpretación del pasado y no como falsedad. La construcción de la secuencia inicial, se convierte en una reactualización mítica de todas las masacres mineras integradas en una temporalidad larga.

La filmación de esa experiencia con sobrevivientes de la represión permitió la creación de un *pathos* colectivo que se convirtió en un mecanismo de interpretación de las vivencias y memorias acumuladas durante siglos. Los miembros del equipo, presenciaron procesos de representación indeterminables; la cámara desempeñó el papel de un protagonista, situándose en el punto de vista de los participantes como un testigo más. La primera masacre fue filmada ininterrumpidamente desde que la multitud descendía de los cerros hasta llegar a la planicie donde la alcanzaban los disparos. En ese momento los camarógrafos “entraron a fotografiar una masacre real. Y un gran número de escenas debían ser descubiertas allí mismo, muy velozmente, para no perderlas, pues no podrían repetirse nunca más”.⁹¹ Los participantes volvían a vivir las situaciones, bajo la turbulencia de la acción y el fragor de los estallidos, los realizadores fueron testigos de la fabulosa expresión de la multitud que “representaba colectivamente la masacre”. El grado de excitación generado “dominaba en medio de ese *pathos* colectivo que se había desencadenado”.⁹²

123

⁹⁰ Silvia Rivera Cusicanqui, “El potencial epistemológico de la historia oral”, *Temas Sociales*, núm. 11, La Paz, Bolivia, [s. f.], pp. 49-75, en esp. p. 58.

⁹¹ Julianne Burton, “Cine revolucionario: La experiencia boliviana”, en *idem* (ed.), *Cine y cambio social en América Latina. Imágenes de un continente*, p. 82.

⁹² *Ibidem*, p. 82.

La empatía y la conmoción no se buscaron para la alienación de los espectadores, sino para emprender una emoción liberadora, tanto de la comunidad que volvió a vivir los hechos de violencia, participando del acto creativo, como de los espectadores. La percepción popular, sintetizada en el testimonio de una espectadora, integrante de la Organización de Mujeres Lavanderas que Quito, confirma la fuerza vanguardista del filme y su recepción entre sectores indígenas y campesinos:

¿Quiénes son los actores de esta película, compañeras? ¡Es el pueblo mismo de Bolivia, es el de Ecuador! Es el pueblo que llora como sólo él sabe hacerlo. ¡Nos da mucho coraje y sería bueno que cuando no agarre el coraje nos agarre bien. No tenemos armas pero si podemos unirnos, organizarnos, porque organizarnos es despertar [...] ¡Esta película es como poner armas en las manos del pueblo! ¡Esto les debe arder como fuego a los ricos!⁹³

Los realizadores trataron de evitar la ficción y la falsa objetividad instrumental de la historia, para acercarse a la documentación de la realidad por medio de la vivencia directa de los protagonistas, construyendo una versión colectiva de los hechos, volver al pasado significaba extraerle la verdad pública. Cimentaron una suerte de objetividad popular legitimada sobre la testificación de los hechos narrados entrelazados con el mito y con las valoraciones éticas, para entender el pasado no por medio de la lógica instrumental de la historia narrada por el poder estatal, sino mediante el mecanismo de interpretación de los que vivieron los acontecimientos de represión.⁹⁴ La posición de los realizadores era clara: al interior de la lucha popular se está desarrollando la historia y es el pueblo el protagonista principal.⁹⁵

La filmación de *El coraje del pueblo* se realizó en los espacios donde habían ocurrido las agresiones; a demás, dialogaron con los protagonistas y formularon el guión junto a ellos. La realización del filme avanzó en la consolidación de un cine horizontal, mediante el empleo del método reconstructivo, la participación popular y la realización

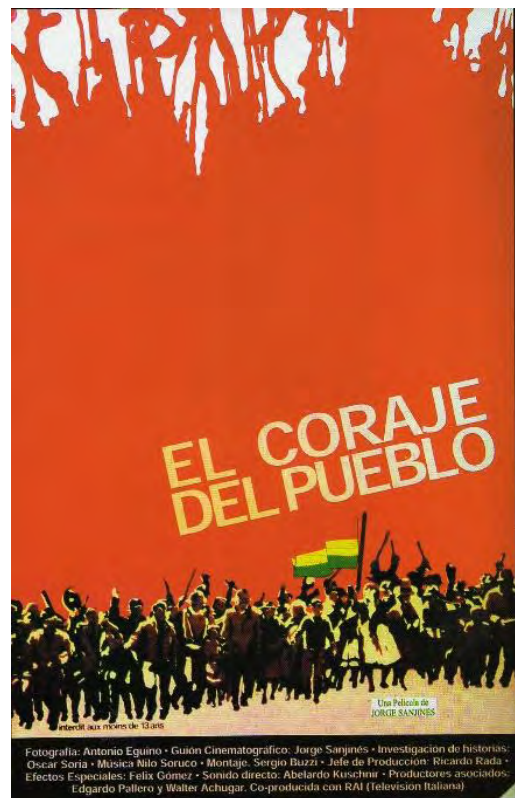
⁹³ Quito, agosto de 1975, cit en Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *op. cit.*, p. 71.

⁹⁴ Silvia Rivera Cusicanqui, "El potencial epistemológico de la historia oral", p. 58.

⁹⁵ Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *op. cit.*, p. 79.

equitativa.⁹⁶ Para el grupo era imprescindible la lucha por la verdad de los hechos, por una objetividad popular que poseía una inclinación a favor de los vencidos. Los realizadores y la gente con quien se rodó la cinta sabían muy bien que la verdadera historia no estaba en los libros y los discursos oficiales, sino en la memoria de los oprimidos y en sus voces acalladas. Gracias a ello lograron uno de los documentos más importantes del cine latinoamericano hasta la actualidad.⁹⁷ *El coraje del pueblo* se erige como una épica moderna, en todo el sentido del término, pues narró la gesta cotidiana de un pueblo en busca de su liberación, mediante el arte cinematográfico y la fuerza de la palabra.⁹⁸

El poder del testimonio se combinó con un eficaz manejo de cámaras, para condensar lo oral con lo visual. Uno de los aportes estilísticos de la cinta fue el empleo del plano-secuencia integral, tomas que casi no poseían cortes y que trataban de obtener una visión general de los hechos, no de manipular al espectador con direcciones creadas por el montaje, sino



125

mediante el empleo de planos abiertos para generar el retrato colectivo de la comunidad de mineros e integrar al espectador con los hechos.

El logro más alto de la cinta lo obtienen los actores no profesionales, que participan más allá de las anteriores construcciones de ficción, convirtiéndose en actores

⁹⁶ *Ibidem*, p. 23.

⁹⁷ Javier Sanjinés, "Transculturación y subalternidad en el cine boliviano", p. 20.

⁹⁸ Walter Ong, *op. cit.*, p. 22.

sociales, poseyendo la posibilidad de construir su propia imagen y generando “verdaderos actos representativos”.⁹⁹ Como aseguran los realizadores: “no sólo se trataba de abordar el tema de la memoria popular, era mucho más que eso era la toma en manos por las masas en lucha del problema de su representación, de su imagen”.¹⁰⁰

Con esa aportación el Grupo Ukamau configuró una práctica estética basada en la utilización de sus obras como herramienta para los grupos populares, en las cuales los protagonistas poseían plena conciencia de “cómo iba a servir la película llevando la denuncia de la verdad por todo el país” y otorgándole al cine la cualidad de ser un arma de lucha. Con *El coraje del pueblo*, el Grupo Ukamau realizó una de las contribuciones estéticas más importantes a la cinematografía latinoamericana de intervención política: la creación de filmes-armas para el pueblo, donde la obra se convierte en instrumento de denuncia y clarificación, en una concepción dialéctica que conjugó el arte y las razones prácticas.¹⁰¹

126

EXPERIENCIAS EXTREMAS DE LAS MIRADAS EXTERNAS

Qhip nayr uñtasis sarnaqapxañani
[Mirando hacia a tras y hacia adelante (en
el futuro-pasado) para caminar en el
presente-futuro].

Proverbio aymara

Cierto día de 1988, un hombre de apariencia poco común entró a un taller de metal-mecánica en el barrio de Alto San Pedro, en la ciudad de La Paz, para solicitar la elaboración urgente de una rara estructura. El trabajo fue entregado con puntualidad. Al recogerlo, el extraño hombre se dirigió a Reynaldo Yujra, obrero del taller, diciéndole:

⁹⁹ Julianne Burton, *op. cit.*, p. 82.

¹⁰⁰ Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *op. cit.*, p. 100.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 21.

“maestro, no quieres trabajar con nosotros”. Así se inicio la relación entre Jorge Sanjinés y el protagonista de *La nación clandestina*. Este encuentro marcó la continuación de un proyecto cinematográfico y significó un hecho determinante del cine boliviano. Sanjinés y Yujra quedaron de verse al siguiente día en la Plaza Pérez Velasco para ir al estudio del Grupo Ukamau. Al llegar, Jorge Sanjinés se dirigió a su compañera, Beatriz Palacios, productora ejecutiva de la cinta, diciéndole: “Beatriz, he encontrado a la persona que andaba buscando, ahora a mí no me interesa esperar un año, dos años, en el rodaje.”¹⁰² En ese momento comenzó el trabajo de construcción del personaje de Sebastián Mamani, interpretado por Reynaldo, quien también construyó la grúa utilizada para la filmación de los planos-secuencia tan característicos del filme.

El conocimiento de los grupos indígenas que emprendieron Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau, centrándose en sus formas de ver y representar al mundo, derivaron en la cinta más importante del cine boliviano: *La nación clandestina* (1988-1989). En ella se aglutinaron los ejercicios anteriores, tanto de la primera etapa del grupo en Bolivia, como de la etapa del exilio, donde entraron en contacto con campesinos del Perú y el Ecuador, cuyas experiencias fueron plasmadas en las películas *El enemigo principal* (1974), *Fuera de aquí* (1977) y *Las banderas del amanecer* (1983). Esta síntesis obtenida en *La nación clandestina* dio como resultado una exposición poco convencional sobre el mundo andino, sobre las condiciones del encuentro entre culturas y, sobre todo, de los profundos problemas de comunicación con la sociedad nacional dominante, que se empeñaba en confinar al anonimato a la mayoría indígena.

Esta película se realizó en un momento en que el cine latinoamericano estaba marcado por la incertidumbre. El impulso creativo de la década de los sesenta,

¹⁰² Entrevista de Reynaldo Yujra con la autora, julio de 2007, véase APÉNDICE II.

evidenciaba su desgaste veinte años después. La brutal crisis económica azotaba a la región igual que a la producción cinematográfica, al mismo tiempo el calificativo *nuevo* perdía poco a poco su brillo con una producción de escasos financiamientos y por la cooptación del espacio cultural latinoamericano por las grandes empresas culturales transnacionales. Los procesos revolucionarios se desgastaban, mientras el mundo giraba y los meta-relatos perdían su fuerza. Sin embargo, la realización cinematográfica independiente era incentivada por una interesante contrahegemonía cultural construida desde la periferia, que tenía lugar en Cuba.¹⁰³

128

A pesar de la crisis, las visiones sobre la “otredad” indígena seguían teniendo un lugar importante en el cine latinoamericano. Las representaciones se habían renovado y tomaron densidad gracias a numerosos movimientos sociales, en especial a los movimientos indígenas; así como, al cambio de paradigmas en la academia. Sin embargo, fue una constante que en la cinematografía indigenista de esos años los indios aparecieran dentro de la pretendida objetividad de la narración histórica o de la narrativa “científica-documental”, géneros que se creyeron lo más apegados a la “realidad social”. Contra el oscuro panorama se realizaron obras excepcionales, por su gran calidad, que cuestionaban la realidad de las sociedades latinoamericanas, entre ellas *La nación clandestina* (1988-1989).

El tema de la identidad, nacional e indígena, fue el fundamento de ese filme, como expresión del conflicto no resuelto entre dos Bolivias: la blanca y la indígena, cada una poseedora de racionalidades diferenciadas y en oposición. Desde la cinta *Revolución Sanjinés* evidenció las contradicciones y profundas rupturas de la sociedad nacional,

¹⁰³ Desde 1979 el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano había institucionalizado su sede en la singular isla caribeña.

escondidas bajo la pretendida imagen de homogeneidad. Sus películas mostraron las caras del colonialismo y el profundo “autodesprecio suicida que amenaza a Bolivia”.¹⁰⁴

Esta historia se construye sobre un viaje de eterno retorno que emprende Sebastián Mamani, un indio aymara desarraigado y en conflicto con su origen dual: el urbano y el indio. Este personaje “hiperbólicamente abyecto”,¹⁰⁵ sufre diversas expulsiones durante su vida; desde niño es enviado a la ciudad de La Paz para trabajar con los patrones de una hacienda. Esta experiencia constituye su primera expulsión de la comunidad, sus padres lo entregan a los hacendados pensando que le hacían un bien. Después experimenta una nueva abyección al ser rechazado por el caótico y conflictivo mundo urbano de La Paz, que representa a la sociedad nacional mestiza-criolla. Al intentar regresar al núcleo comunal vuelve al destierro, en esta ocasión porque sus formas de comportarse no corresponden con las ancestrales relaciones comunitarias, y terminan traicionando a su pueblo. Sebastián decide expiarse para poder regresar e integrarse a su comunidad, realizando el baile del *Tata danzanti*, un ancestral ritual donde el bailarín muere para restituir el orden comunitario y cósmico.

129

El personaje Mamani/Maisman sintetiza las profundas contradicciones de la sociedad boliviana, pues en él se confrontan los fragmentos de dos naciones en pugna, reunidos contradictoriamente.¹⁰⁶ Esta profunda y dolorosa crítica realizada por Sanjinés, se emite desde un lugar de enunciación que considera que, a pesar de todo, es factible una nación boliviana donde se conjuguen las matrices constituyentes para lograr un orden distinto. La propuesta de nación de Sanjinés no está inscrita dentro de una homogeneidad que invisibiliza y domestica, sino que se fundamenta en una mezcla abigarrada, que Silvia

¹⁰⁴ Jorge Sanjinés, “¿Qué es y qué ha sido el cine del grupo Ukamau?”, en *El cine de Jorge Sanjinés*, p. 22.

¹⁰⁵ Gustavo Soto, “La profundidad del retorno”, en *El cine de Jorge Sanjinés*, p. 231.

¹⁰⁶ Silvia Rivera Cusicanqui “Alternatives Histories: An Essay on Two Bolivian ‘Sociologists of the Image’”, en *idem, Invisible Realities: Internal Markets and Subaltern Identities in Contemporary Bolivia*, p. 20.

Rivera ha denominado *chhixi*. Con base en la potencia de lo indiferenciado que enlaza los opuestos, algo que es y no es a la vez, “lo *chhixi* conjuga el mundo indio con su opuesto sin mezclarse nunca con él”. Esta noción no apela a la idea tradicional de mestizaje, tampoco es la hibridez posmoderna, sino la expresión de una sociedad abigarrada donde coexisten “en paralelo múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan”.¹⁰⁷ En *La nación clandestina*, como en las cintas anteriores del grupo, existe una visión crítica de la sociedad boliviana, donde los mundos enfrentados parecen no tener reconciliación, pues ésta no puede existir bajo los parámetros de la sociedad mestizo-criolla.

130

Para lograr la conjunción de las matrices constituyentes de Bolivia, fue necesaria la creación de un cine distinto, que poseyera “una estructura narrativa inspirada en elementos ideográficos y filosóficos andinos; un cine producto de la ciencia y la tecnología occidental, pero que constituía por sí mismo, la concreción de una propuesta contenida en la búsqueda de muchos bolivianos que piensan en soluciones para la factibilidad de la nación boliviana”.¹⁰⁸ En esta lógica, todo el filme se constituyó como un microcosmos. Una historia de retornos sempiternos, fundada en la propuesta visual más importante de Sanjinés: el plano-secuencia integral. Este plano se construye a partir de una secuencia de acontecimientos formulados en forma circular sin hacer cortes, la cámara se desplaza de una situación a otra representando la circularidad del tiempo andino, que Sanjinés define de la siguiente manera:

El “plano secuencia integral” como lo llamo (que es una toma larga que comprende toda una escena o secuencia en la que no se producen cortes; en el que no se fracciona; en la que se entrecruzan los movimientos de cámara y de actores; en el que se puede llegar a tener todos los planos posibles, desde un primer plano a un plano general) responde a una idea sobre el tiempo circular del mundo andino,

¹⁰⁷ Silvia Rivera Cusicanqui, “Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores”, en Mario Yampu, *Modernidad y pensamiento descolonizador. Memoria del seminario internacional*, p. 11.

¹⁰⁸ Jorge Sanjinés, “¿Qué es y qué ha sido el cine del grupo Ukamau?”, en *El cine de Jorge Sanjinés*, p. 19.

que es distinto al tiempo lineal occidental y que, por otra parte, está expresando el sentimiento de integración, de colectividad, propio de los hombres andinos.¹⁰⁹

Esta forma de narrar la historia se encadena con la imagen de la máscara que el protagonista trae a cuestas como metáfora del viejo proverbio aymara: “mirar atrás, que es al mismo tiempo un ir hacia adelante”.



131

Esta expresión no refiere a un tiempo unilineal, sino múltiple, en el que el pasado se conjuga con el futuro y el presente con el pasado, como círculos interminables que le dan sentido a la experiencia indígena. Reynaldo Yujra, el actor aymara del filme, sintetiza de esta manera el tiempo indígena capturado por la cámara de Jorge Sanjinés:

La nación clandestina habla, por ejemplo, del tiempo. El tiempo dentro de la cosmovisión andina no es lineal, es cíclico o circular, porque el pasado nunca es pasado, siempre está el pasado o el presente o el futuro ahí mismo dándole vueltas. Digamos pasó esto y otra vez, igual nos lo estamos encontrando, porque en el mundo occidental la visión es lineal, por ejemplo, todo pasado es pasado y, además, el mundo lineal sigue esa banda, va adelante. Por eso, a veces, la gente antigua, los señores, decían: hay que ir adelante mirando atrás y adelante.¹¹⁰

La propuesta cinematográfica de *La nación* alude a un tiempo mítico, central en la visión del mundo andino. Con el plano-secuencia integral Jorge Sanjinés recobró esa otra racionalidad indígena, inscrita en el tiempo circular, en el que la vida y la historia no

¹⁰⁹ Ricardo Bajo Herreras, “El tiempo circular de Jorge Sanjinés”.

¹¹⁰ Entrevista de Reynaldo Yujra con la autora, julio de 2007, véase APÉNDICE II.

terminan, sino continúan de otras formas: como memoria, como intercambio, como comunidad.¹¹¹ Por ello, al final de la película Sebastián acude a su propio entierro, presencia su propia muerte, que no es un fin, sino un inicio. La película logra un brillante retrato del tiempo comunitario, que es un continuo fluir, expresado en las recurrentes elipsis temporales que unen distintos espacios diacrónicos. En el filme aparecen nuevamente los tópicos del marco estructurante de las acciones indígenas articuladas entre lo mítico, lo histórico y lo político.

Esta cinta logra construirse como una compleja interpretación de la realidad boliviana, no refleja o alegoriza el mundo indígena, sino que lo interpreta y lo teoriza.¹¹² Es una reflexión histórica basada en el personaje de Sebastián, que recorre trabajos y episodios históricos de la Bolivia de fin de siglo, que van del militar, al agente secreto, al carpintero, pasando por los principales cargos en su comunidad. Estas labores historizan el relato y lo internan en los atribulados procesos que ha recorrido el país.

132

Otro recurso manejado con destreza es la profundidad de campo, que permite observar la complejidad del territorio indígena (superando los retratos nacionalistas del paisaje): la magia y ritualización de los nevados, las alturas y profundidades de los pisos ecológicos que abarca el ayllu, hasta el vértigo de los niveles estructurantes de la ciudad, que también integran parte de ese territorio indígena, producto de las prácticas sociales. En *La nación clandestina* la ciudad vuelve a aparecer con fuerza, como un espacio protagónico al que se enfrenta Mamani desde pequeño, es el lugar de la corrupción, pero también de reproducción de la vida indígena. Desaparece el tono maniqueo de la perversión urbana y la urbe se convierte en un espacio contradictorio. También la

¹¹¹ Ricardo Bajo Herreras, "El tiempo circular de Jorge Sanjinés".

¹¹² Véase Silvia Rivera Cusicanqui, "Alternatives Histories: An Essay on Two Bolivian 'Sociologists of the Image'".

comunidad deja de representarse como un espacio idílico, aparece llena de conflictos y pugnas al interior. Este tratamiento de los espacios permite otra forma de explicar el mestizaje colonial andino, evidencia desgarradora de la realidad boliviana, en la construcción conflictiva de la identidad india, representada en el autodesprecio que Sebastián siente por su origen, al grado que cambia su apellido por uno que suena más “gringo”: Maisman.

Las imágenes de *La nación clandestina* representan un giro cultural al análisis de las izquierdas bolivianas y latinoamericanas, que habían subsumido lo étnico a lo obrero. Con ello se plantea un cruce entre la clase y la etnicidad y se recuperan las mejores expresiones del pensamiento crítico de los Andes, como el de Mariátegui. De este autor se retoma el potencial movilizador del mito, que veía en el sentimiento y la experiencia mística una forma de movilizar a la sociedad.¹¹³ Creando el espacio textual que permite hablar de y desde la intersección de esos dos mundos sin perder la profunda identificación con el mundo indígena.¹¹⁴

133

Este renovado pensamiento fronterizo parte de una autocrítica que el mismo Sanjinés hace de sí y de la izquierda urbana. El punto medular residió en cuestionar el paternalismo y las cegueras de los grupos de izquierda, para los que el mundo indígena no representaba alternativa posible de cambio. Sanjinés se hizo consciente del profundo racismo que permeaba en las prácticas progresistas latinoamericanas. La autocrítica en *La nación* se hace explícita por medio del líder estudiantil que vaga en harapos por el

¹¹³ El mito dentro de la estructura teórica mariáteguiana es una cualidad movilizadora y dinamizadora de la sociedad. El uso del mito tuvo que ver con el desarrollo de una idea del futuro que se gestó mucho tiempo atrás en la historia peruana. La idea del reordenamiento del tiempo tiene que ver con la posibilidad práctica de transformación de la vida material inmediata, según Mariátegui: “La fe en el resurgimiento indígena no proviene de un proceso de occidentalización material de la tierra quechua. No es la civilización, no es el alfabeto del blanco, lo que levanta el alma del indio. Es el mito, es la idea de revolución socialista. La esperanza indígena es absolutamente revolucionaria”, José Carlos Mariáteguí, *Siente ensayos de interpretación de la realidad peruana*, p. 28.

¹¹⁴ Véase Leonardo García Pavón, *La patria íntima*, p. 259.

altiplano huyendo de los militares golpistas, exacerbando el significado del término *q'ara*, que quiere decir literalmente desnudo. Su incapacidad para obtener la ayuda de los indígenas por su escasa apertura comunicativa lo lleva a evidenciar su racismo al llamarlos “indios de mierda”.¹¹⁵

El cine de Jorge Sanjinés transitó, como muchas otras producciones culturales, dentro del nacionalismo revolucionario. No es casual que su producción fílmica se iniciara con el tema de la revolución, y el punto culminante involucrara el nacionalismo en un horizonte histórico donde el tópico se encontraba desgastado y menospreciado por el paradigma neoliberal instaurado en la Bolivia de los años ochenta. En ese sentido, sus obras, se inscriben en la lógica discursiva del nacionalismo revolucionario al que logra subvertir críticamente; ya que desde un inicio, Sanjinés, interpretó una revolución anquilosada, proponiendo la idea de una continuación de la lucha; y, finalmente, retrató una nación siempre escindida, bifurcada.

134

Sanjinés participó como muchos de su generación en la construcción de una modernidad diferenciadora, que utilizó como principal herramienta la figura del indio frente al colonialismo interno y al imperialismo en pro de un nacionalismo, cuya gran patria era América Latina.

La batalla emprendida por el Grupo Ukamau en el medio cinematográfico es imprescindible para comprender el actual proceso sociopolítico en Bolivia. Sus propuestas cinematográficas permitieron integrar dos realidades en enfrentamiento con la finalidad de movilizar a los bolivianos y a los espectadores de América Latina. Construyeron una crítica efectiva y pionera, que logró un cuestionar las visualidades hegemónicas que sometieron al silenciamiento a los indios bolivianos y posibilitaron la apertura a una

¹¹⁵ Silvia Rivera Cusicanqui, *Invisible Realities: Internal Markets and Subaltern Identities in Contemporary Bolivia*, p. 11.

representación indígena en la historia del país. El esclarecimiento y denuncia de la naturaleza colonial de la sociedad boliviana a través de este cine fue más contundente que la producción empírica y teórica de las ciencias sociales que pretendieron domesticar e integrar el pasado y el presente de la lucha comunal boliviana, colaborando en la visibilización de los indígenas como sujetos sociales y como verdaderos actores de la realidad política dominada por un discurso oficial ciego a la diversidad.

Mediante una batalla abierta por la memoria y contra la historia oficial, los integrantes del Grupo Ukamau entendieron que los testimonios indígenas y subalternos eran las formas más adecuadas para combatir la dominación autoritaria que los militares implantaron durante las dictaduras.¹¹⁶ Así, develaron el conflicto que entrelazaba la construcción de representaciones con la pugna por el pasado, disputa en la que intervenía una memoria rebelde en franco enfrentamiento contra el poder establecido. Por medio del acercamiento estético a la memoria de los oprimidos cuestionaron las bases de la racionalidad instrumental moderna basada en la idea lineal de la historia y el progreso. Compartiendo y construyendo, junto a los indígenas bolivianos, una concepción alternativa del tiempo social en profunda relación con el pasado teniendo como fundamento la utopía de un nuevo reordenamiento cósmico.

135

En un momento histórico de silenciamiento autoritario por parte del Estado y una incomunicación entre los sectores sociales, los integrantes del Grupo Ukamau asumieron abiertamente un papel de traductores de dos mundos en conflicto, autoadscritos siempre al mundo indígena; es decir, indigenizando su propia forma de ver. Pero ¿Cómo indianizar la mirada sin ser indígena? ante tal cuestionamiento las reflexiones de Jorge Sanjinés son contundentes:

¹¹⁶ Javier Sanjinés, "Transculturación y subalternidad en el cine boliviano", p. 23.

Esa es una pregunta que nos hemos hecho muchas veces, es decir, ¿qué derecho tendríamos nosotros, blancos mestizos, occidentales de meternos en el mundo indígena e interpretarlo? Pero el problema del mundo indígena no es un problema racial, sino cultural, por eso hay indígenas que son más occidentalizados que muchos blancos y hay blancos que son más indígenas que ellos. En nuestro proceso de admiración hubo un proceso de identificación, de entendimiento de ese mundo, de amor a ese mundo, que fue un motor para intentar construir ese cine desde adentro, desde adentro hacia afuera.¹¹⁷

Esta experiencia extrema de una mirada externa logró la mayor subversión en términos de la apropiación de la técnica cinematográfica, despojándola de la falsa neutralidad para ponerla al servicio de los oprimidos. Todo esto hizo posible la construcción de la autorrepresentación y superó la enajenación de los espectadores en pro de la liberación de la sociedad. Esta forma de construir una cultura de la liberación colocó al grupo Ukamau, como uno de los mejores colectivos cinematográficos del continente, pero también como unos de los más agudos intérpretes sociales, ya que realizaron una labor crítica desde la imaginación creadora, como una verdadera vanguardia cinematográfica para América Latina.

¹¹⁷ Entrevista de Jorge Sanjinés con la autora, agosto de 2007, véase APÉNDICE I.

4. LA MIRADA NÓMADA. AUTORREPRESENTACIÓN INDÍGENA Y TOMA DE LOS MEDIOS AUDIOVISUALES

No permitiremos más el menoscabo, agresión a la dignidad e integridad a los pueblos indígenas. El video, la radio, el cine y en general los medios de comunicación, han sido los instrumentos en esta guerra de baja intensidad, por lo que con estas mismas herramientas haremos frente a esta actitud colonizadora para que nunca más vuelva a suceder.

Queremos romper el cerco mediático que nos envuelve y asumir la responsabilidad de cambiar la realidad de nuestros pueblos. De nosotros depende que nuestras sociedades puedan repensarse y reconstruirse en base a otros valores. Afirmamos que la comunicación es un acto de vida.

Declaración del IX Festival Internacional de Cine y Vídeo de los Pueblos Indígenas, realizado en septiembre de 2008 en La Paz, Bolivia.

Después del recorrido realizado a lo largo de las páginas anteriores por las construcciones de los indígenas en el cine boliviano intentaré transitar como Alicia al otro lado del espejo, ahí donde sucede “la otra historia” de la representación indígena construida en los medios audiovisuales, específicamente en el video, soporte en el que los pueblos originarios buscan y construyen la pluralidad de sentidos, donde se disemina la diversidad y se lleva a cabo esa fiesta de la plebe que tanto teme el poder.¹

No es una novedad afirmar que asistimos al resurgimiento de lo que Gilberto Giménez Montiel llama “las reivindicaciones identitarias sub-nacionales”, como respuesta a las pretensiones homogeneizantes de los Estados nacionales y de las hegemonías capitalistas.² Desde finales de la década de los sesenta toda la región experimentó un nuevo despertar indígena, que evidenciaba el potencial revolucionario que les había sido negado. El componente étnico emergió en muchos movimientos sociales, pero tomó más fuerza en ciertos países.

¹ Luis H. Antezana, “Prologo”, en Silvia Rivera Cusicanqui, *Oprimidos pero no vencidos*, 1ª ed.

² Gilberto Giménez Montiel, *Teoría y análisis de la cultura*, vol. 1, p. 14.

Este proceso ha tenido que ver con factores caracterizados, a grandes rasgos, por la caducidad y el desencanto con las antiguas formas de lucha ligadas a la “campesinización” de sectores que redescubrieron la fuerza movilizadora de su historia, su identidad y su memoria. También resultó determinante la emergencia de pueblos indígenas que no fueron alcanzados por los Estados nación y que en su relativo aislamiento mantuvieron una cohesión identitaria. Reaparecieron en los mapas de la lucha social geopolítica cuando sus regiones se vieron amenazadas por la expansión capitalista, como los pueblos amazónicos. Estos pueblos han refrescado las viejas formas de movilización, insistiendo en la defensa de sus modos de ser y de su territorio. Desde los años noventa, también ha sido determinante la caída del “socialismo real”, que sirvió para cuestionar las ideologías de izquierda que proclamaban la primacía de la lucha de clases y que a partir de ese momento volvieron la mirada hacia los conflictos étnicos. Finalmente, la irrupción étnica se ha favorecido por el énfasis puesto en el “derecho a la diferencia”, manifestado por los nuevos movimientos sociales a escala mundial (feministas, *gay*, etc.), así como por los movimientos ecologistas que revaloraron la relación con la naturaleza de los grupos indígenas.³

Este giro étnico, ocurrido a escala planetaria, se ha expresado en una multiplicidad de fenómenos locales, vinculados con prácticas globales multidimensionales, donde el punto clave está en los procesos culturales. En este contexto, las querellas por la representación y la producción de imágenes se vuelven primordiales, porque al tiempo de situarse dentro de la dimensión cultural son, fundamentalmente, políticas.

³ Xavier Albó, “Etnicidad y movimientos indígenas en América Latina”, ensayo para el Primer Congreso Latinoamericano de Antropología, Rosario, Argentina, 12 de julio de 2005, disponible en *La bitácora de Xavier Albó*, pp. 1-29, en esp. p. 10, <<http://albo.pieb.com.bo/>>.

Como señala la declaración del IX Festival de Cine y Video de los Pueblos Indígenas de 2008, la guerra contra las poblaciones indígenas de este continente ha sido una constante apuntalada por los medios de comunicación masiva, por las empresas nacionales e internacionales que han ocultado, naturalizado y justificado la dominación. La resistencia tampoco ha cesado, con la popularización y bajos costos de la tecnología los pueblos indígenas se han reapropiado de las herramientas de la dominación, para tomar en sus manos la producción de formas alternativas de comunicación que resultan vitales. Mediante su empleo se proponen transformar la realidad con la transmisión de prácticas diferentes al imperante modo capitalista.

En el Foro Indígena realizado con motivo del V Festival de Cine y Video de los pueblos indígenas, llevado a cabo en Bolivia en 1996, se efectuó una interpelación directa a las hegemonías culturales y a los detentadores de los medios de comunicación en los siguientes términos:

139

A través del tiempo, nosotros **los Pueblos Indígenas hemos sufrido el robo de nuestro «espíritu personal y comunal» mediante el uso de fotografías y cámaras audiovisuales (cine-video) que transportan nuestra imagen a otro espacio.**

Nuestras vidas, nuestra historia, nuestros personajes, nuestro paisaje han servido de fuente para que algunos consiguieran riquezas y prestigio.

Los Pueblos Indígenas exigen de los diferentes países del mundo, representados por sus gobiernos, instituciones y organizaciones, **la DEVOLUCIÓN de nuestra imagen, la devolución de la representación de nuestro espíritu reflejado en películas y videos.**

Consideramos que los cineastas y productores escucharán esta queja de los que abrieron la puerta una vez, y que con el respeto y la dignidad característicos de los seres humanos, harán caso a la voz de los antepasados.

Especialmente los creadores de cine y de video que no sean indígenas y estén comprometidos con la causa indígena, serán los primeros en hacer frente a esta demanda.

Para preservar nuestras culturas

Para mantener nuestro espíritu en su esencia

¡EXIGIMOS LA DEVOLUCIÓN DE NUESTRA IMAGEN!⁴

Esta carta representa una de las primeras interpelaciones de los indígenas latinoamericanos hacia las hegemonías culturales y sintetiza un proceso histórico de

⁴ Carol Kalafatic, "Cefrec/Video en Bolivia", en *Redes indígenas* [las negritas son mías].

despojo, por el cual las imágenes de los pueblos originarios han sido sustraídas y tergiversadas. La exigencia de la devolución de las imágenes resulta fundamental para el proceso de autodeterminación indígena de toda la región. Las disputas por las imágenes de los indígenas no son “sólo por la representación –en literatura, pintura, fotografía, cine o video– sino por el concepto. Detrás del debate sobre los derechos étnicos lo que está en cuestión es la idea misma de la indianidad”.⁵

Los pueblos y los movimientos indígenas han combatido cotidianamente contra los estereotipos y las representaciones coloniales que los han subyugado por siglos.⁶ Por una parte, se han reapropiado de la identidad que les fue formulada por el grupo dominante y, por otra, se han adueñado de los medios para definir por sí mismos y según sus propios criterios su identidad.⁷ Una manera de tomar las riendas para construir y reformular su representación ha sido con el manejo de los medios de comunicación, como es el caso de la radio, el cine, el video o la internet; espacios en los que intentan otras formas de articulación discursiva subversivas a las visiones autoritarias de las hegemonías culturales, con el fin de construir nuevos órdenes de sentido.

Los proyectos de etnicidad indígena son luchas que no se dan sólo en el ámbito de la política institucional. La disputa por el reconocimiento y la autodeterminación se encuentra también en las expresiones culturales, no únicamente reivindicando los elementos meramente “tradicionales” (como rituales, cantos o bailes), sino que se manifiesta en los intentos cotidianos de participación en los medios de comunicación

⁵ Armando Bartra, “Imágenes encontradas”, *Ojarasca*, suplemento mensual de *La Jornada*, año IX, núm. 23, México, marzo de 1999.

⁶ La colonialidad se ha extendido hasta la generación de visualidades tecnológicas: desde la fotografía, pasa por las cinematografías de ficción y llega hasta los documentales etnográficos. La utilización de las imágenes documentales fue siempre el correlato de las ficciones cinematográficas, que por mucho tiempo también han sido formas de dominación de los indígenas.

⁷ Esto se pudo apreciar en los debates sostenidos a raíz de las celebraciones continentales del quinto centenario del “descubrimiento” de América, que los indígenas resignificaron como un festejo por los “500 años de resistencia”, véase Xavier Albó, *op. cit.* p. 11.

tecnológica y en la pugna constante por una representación propia. La querrela por la identidad indígena se exterioriza en diversos ámbitos que superan los canales del poder político institucional, buscando influir y transformar las hegemonías económicas y culturales.

La participación de los grupos indígenas en la comunicación tecnológica masiva ha sido más activa desde las últimas dos décadas del siglo xx. En algunas ocasiones se ha intentado resolver el problema apelando al orden interestatal global, mediante la promulgación de leyes o decretos. Una de las primeras experiencias fue el Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo, que en el apartado vi, artículo 30, referido a la educación y a los medios de comunicación, consigna lo siguiente:

1. Los gobiernos deberán adoptar medidas acordes a las tradiciones y culturas de los medios interesados, a fin de darles a conocer sus derechos y obligaciones
2. A tal fin, deberá recurrirse, si fuese necesario a tradiciones escritas y a los medios de comunicación de masas en las lenguas de dichos pueblos.⁸

141

Este convenio, elaborado en 1989, es un instrumento jurídico muy útil para los pueblos indígenas. No obstante, en el manejo de los medios de comunicación resulta marginal, pues los mantiene como una herramienta de difusión de derechos y obligaciones al servicio exclusivo del Estado.

Ante la imposición cultural de los no indígenas sobre los grupos originarios se comenzó a gestar un enfrentamiento abierto por la representación y por la participación en las tecnologías y flujos comunicacionales. Estos cuestionamientos tomaron fuerza en la escena cultural latinoamericana desde los años ochenta, cuando se desarrollaron importantes experiencias de capacitación en medios audiovisuales a comunidades

⁸ Magdalena Gómez, *Derechos indígenas. Lectura comentada del Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo*, p. 88.

indígenas en países como México, Venezuela, Brasil, Colombia, Chile y Guatemala.⁹ En México, por ejemplo, las experiencias audiovisuales indígenas comenzaron con la transferencia de medios, donde se generó, por primera vez, la posibilidad de construir su propia imagen tecnológica, contando con el apoyo más o menos sistemático de antropólogos y de documentalistas. El Instituto Nacional Indigenista coordinó algunas de las actividades de creación cinematográfica en las comunidades, al igual que ciertas organizaciones no gubernamentales, abriendo el camino de lucha por las tecnologías.¹⁰

142

A la par de este proceso, en 1985 se fundó el Consejo Latinoamericano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI) en la ciudad de México, con el apoyo de antropólogos visuales y cineastas independientes. Este organismo, desde sus orígenes, se comprometió con “los procesos comunicacionales asumidos por los pueblos indígenas en su lucha por el derecho a un mayor protagonismo en la elaboración, circulación de mensajes audiovisuales y acceso a la autogestión comunicacional”.¹¹ Después de su fundación se realizó el Festival de Cine y Video de los pueblos indígenas en la Ciudad de México y desde entonces se han desarrollado festivales en Brasil (1987), Venezuela (1989), Perú (1992), Bolivia (1996), Guatemala (1999), Chile (2004), México, (2006) y nuevamente en Bolivia (2008).

Una gran parte de la producción de videos indígenas latinoamericanos ha sido apoyada por CLACPI, que además organiza periódicamente talleres de capacitación en

⁹ *La Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas. A manera de presentación*, <<http://videoindigena.bolnet.bo/clacpi.htm>>.

¹⁰ Una experiencia pionera fue el ejercicio hecho por el documentalista y cineasta Luis Lupone, quien en la década de los ochenta realizó la transferencia de medios a unas mujeres ikoods (huaves) de Oaxaca. El resultado fue *Tejiendo mar y viento* y *La vida de una familia Ikoods* (1985), filmes donde las mujeres de la comunidad de San Mateo del Mar construyeron los primeros documentos visuales indígenas mexicanos. La protagonista de esta experiencia fue Teófila Palafox, una tejedora que logró reconstruir su comunidad a través de imágenes en movimiento. La mirada de Teófila Palafox fue precursora e incursionó en terrenos novedosos, abriendo posibilidades para nuevas formas de creación desde los ojos indígenas.

¹¹ *La Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas. A manera de presentación*, <<http://videoindigena.bolnet.bo/clacpi.htm>>.

diversas regiones, coordina los encuentros e intercambios de conocimientos audiovisuales y fomenta la circulación de producciones. El uso de las tecnologías visuales a nivel regional es amplio y diverso. Los movimientos indígenas y las comunidades han generado redes tecnológicas de intercambios locales y globales. En Colombia el Consejo Regional Indígena del Cauca ha producido materiales importantes, sobre todo en el rubro de la educación. En Ecuador, el Conaie (Consejo Nacional Indígena de Ecuador) también ha sido productora, variando sus relaciones con el Estado. La versatilidad y economía del formato digital ha extendido y popularizado la producción de video indígena en todo el subcontinente, que es vasta, compleja y en constante expansión.¹²

A pesar de los valiosos esfuerzos de los pueblos originarios y de sus aliados (antropólogos, cineastas y documentalistas), las desigualdades en la producción y distribución de estas producciones continúan. Mientras el modo de producción visual hollywoodense sigue penetrando de los ámbitos culturales latinoamericanos e imponiendo sus pautas, los productos audiovisuales indígenas llegan de manera esporádica a los canales latinoamericanos y del primer mundo. Los grupos indígenas se enfrentan a muchos problemas que tiene que ver, tanto con el acceso a las nuevas tecnologías, como con el financiamiento de sus materiales. Existen conflictos importantes con la distribución de producciones indígenas en los canales dominados por el mercado, así como con los formatos y los tiempos de sus producciones, ya que difieren mucho de los tradicionales para televisión o de los impuestos por las cinematografías comerciales.

La producción audiovisual indígena ha marchado en paralelo con la agenda política sobre el cambio social y cultural propuesta por los movimientos indígenas. Reformulando por medio de imágenes las demandas históricas, como el respeto a la diversidad de las

¹² Freya Schwy, "La otra mirada. Video indígena y descolonización", *Miradas. Revista del Audiovisual*, San Antonio de los Baños, Cuba, Escuela Internacional de Cine y Audiovisual, [s. f.]

comunidades, la revaloración de las expresiones culturales, las tradiciones y la lengua. Un lugar preponderante lo ha ocupado la cosmovisión basada en la reconstrucción visual de mitos, así como de la propia historia y la memoria. Los medios de comunicación indígenas, como el video y el cine, son herramientas de denuncia y de lucha por los derechos y el territorio, una vía para reivindicar aspectos centrales en torno a la justicia comunitaria, las autonomías y la autodeterminación, estableciendo una pugna constante contra la dominación sufrida cotidianamente dentro de las sociedades nacionales, los Estados o por empresas transnacionales. Los medios de comunicación al ser apropiados e indianizados se convierten en poderosas armas contra “la opresión, la usurpación y contra la barbarie vestida de modernidad”.¹³

144

Los videoastas indígenas no se encuentran atrapados en el clásico tópico latinoamericano del enfrentamiento entre la tradición y la modernidad, para ellos la tecnología es un instrumento que media entre las rupturas del tiempo y la historia, estableciendo una negociación entre las relaciones ancestrales, la tierra, el mito y el ritual.¹⁴ De esa manera, se logra incorporar a la tecnología las raíces de las comunidades, generando un diálogo constante entre el pasado y el futuro, entre abuelos y nietos, entre tecnologías occidentales y nativas unificadas en el presente; así, “imagen y raíz forman una círculo dinámico siempre cambiante”.¹⁵ En esa conjunción, los audiovisuales indígenas representan medios de intervención social que cuestionan, proponen y extienden sus mensajes a otras comunidades indígenas y al mundo.

Otra característica destacable del video indígena es su potencial como herramienta nativa de conocimiento, propiciando la intervención indígena en el mundo

¹³ Jaime Martínez Luna, “Oralidad e imagen”, en Juan José García *et al.*, *Catálogo del VIII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas. Raíz de la Imagen*, p. 7.

¹⁴ Ella Shohat y Robert Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, p. 56.

¹⁵ Juan José García y Guillermo Monteforte, “Presentación”, Juan José García *et al.*, *op. cit.*, p. 4.

letrado que ha marginado a estos grupos, tendiendo puentes entre la oralidad y la tecnología. Así, el cine y el video indígenas se convierten en medios epistémicos de construcción social y expansión del conocimiento, permiten un ejercicio de autorrepresentación con el que las comunidades se construyen tal y como se conciben, “tal y como viven, tal y como sufren y gozan”,¹⁶ revalorando y reinterpretando su cultura, para romper estereotipos y, en muchas ocasiones, subvertir la realidad por medio de la ficción.

El cine y el video indígenas no son un género dentro del tradicional lenguaje audiovisual. La mirada se logra indianizar cuando “los miembros de un pueblo se expresan libremente a través de estos medios de comunicación, cuando las inquietudes y anhelos de las comunidades encuentran en ellos las mejores vías para propagarse, cuando estas herramientas audiovisuales aportan elementos a los procesos de lucha”.¹⁷ Para los grupos indígenas del continente la comunicación es vida, parte del proceso vital, político, social y cultural de los pueblos y, como expresaba Mario Bustos (comunicador indígena ecuatoriano), es:

como la sangre que tiene que ir hacia todos los lados o si no determinada parte del organismo se anula y muere. Decimos que tiene que ser también como los flujos nerviosos que sirven, o sea sienten un estímulo e inmediatamente hay un procesamiento y una respuesta sea donde esté, y no actúa solamente alrededor, sino que actúan pues en todo el organismo. Y también es como los flujos del alma.¹⁸

¹⁶ Carlos Plascencia, “Con los ojos y el corazón abiertos”, en *ibidem*, p. 8.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Entrevista a Mario Bustos, comunicador indígena, realizada por Daniel Mato, cit. en Gloria Monasterios, “Abya Yala en internet. Políticas comunicativas y representaciones de identidad de organizaciones indígenas en el ciberespacio”, en Daniel Mato (coord.), *Políticas de identidades y diferencias sociales en tiempos de globalización*, pp. 303-330 en esp. pp. 311-312.

BOLIVIA. PROCESOS DEL VIDEO INDÍGENA

...sabemos que aquí en Bolivia tenemos 36 nacionalidades con diferentes idiomas, con diferentes costumbres, con diferentes usos y costumbres. Estos pueblos para entonces estaban practicando sus valores culturales clandestinamente, no estaban a la luz como están hoy día. Esa nación clandestina, ya no existe nación clandestina, ya está a la luz todo.

Reynaldo Yujra (actor y videoasta indígena).¹⁹



146

Las últimas dos décadas del siglo xx en Bolivia marcaron el fin del arcaico modelo estatal; en este periodo se cuestionó la naturaleza misma de la dominación y los viejos esquemas coloniales, clientelares y patriarcales de la relación entre gobernantes y gobernados, entre elites, clases y etnias subalternas.²⁰ El largo periodo de clandestinidad cultural y política de los grupos indígenas bolivianos se cimbró y aparecieron a la luz las demandas de las naciones indias de Bolivia.

¹⁹ Entrevista de Reynaldo Yujra con la autora, julio de 2007, véase APÉNDICE II.

²⁰ Silvia Rivera Cusicanqui, "Mirando al pasado para caminar por el presente y el futuro (qhip nayr uñtasis sarnaqapxañani)", en *Oprimidos pero no vencidos. Luchas del campesinado aymara y qhechwa, 1900-1980*, p. 13.

En 1990 ese silenciamiento colectivo se rompió con una inédita movilización denominada “Marcha por el territorio y la dignidad”, que interpeló al Estado boliviano y a la sociedad dominante. La marcha se integró por más de mil caminantes indígenas de las Tierras Bajas de Bolivia, que llegaron a la ciudad de La Paz para defender la dignidad humana, su territorio y exigir una verdadera ciudadanía. Ese acontecimiento fundamental marcó la continuación de un ciclo rebelde que propiciaría un tránsito necesario de las nacionalidades indígenas de Bolivia, que por medio de la lucha política, dejaron de ser “una mayoría demográfica para convertirse en una mayoría política”.²¹ Este proceso se consolidó en las urnas el año 2005 cuando fue llevado al poder Evo Morales, primer presidente indígena de Bolivia y de América Latina.

Más de veinte años de lucha popular en Bolivia han sido desgarradores pero eficaces. Desde la defensa de la producción de hoja de coca, “fundamento de un vasto conjunto de prácticas culturales e identitarias y patrimonio intelectual e indígena de Bolivia”,²² que ha enarbolado con valentía el movimiento cocalero del Chapare y los Yungas. Pasando por la defensa de los recursos naturales con el enfrentamiento directo en la guerra del Agua (febrero-abril 2000) o las revueltas contra los aumentos de los impuestos (febrero de 2003), hasta la heroica defensa del gas por parte de los habitantes de la ciudad de El Alto y La Paz (septiembre-octubre de 2003). Toda esta impresionante movilización marcó no sólo el ingreso a la política institucional de los que habían estado marginados, también representó radicalmente una apropiación del espacio público, haciendo patentes las demandas históricas de soberanía, propiedad, uso de recursos

147

²¹ “Entrevista a Álvaro García Linera”, 25 de noviembre de 2008.

²² Silvia Rivera Cusicanqui, *Oprimidos pero no vencidos. Luchas del campesinado aymara y qhechwa, 1900-1980*, p. 183.

naturales y el rechazo de la sumisión estatal a las políticas del Norte.²³ Exigencias basadas en el acceso a una ciudadanía plena, ya no de segunda clase, cimentadas en la necesidad de la refundación del país mediante una Asamblea Constituyente.

A la par de la intensa movilización popular e indígena, el proceso boliviano frente a los medios de comunicación visual ha sido una revolución en el campo de la lucha indígena; las demandas económicas y políticas se complementaron con las de reproducción simbólica de la vida como elemento central. No sólo se pugnó por la restitución de la riqueza material de los pueblos indios, la ciudadanía o la autonomía, también se luchó por la conquista de los medios, que durante décadas habían construido contenidos simbólicos encriptados en estereotipados productos audiovisuales. En esos años se consolidó un mecanismo muy importante: la utilización de los medios como articuladores de tradición y modernidad, para ingresar a los caminos de la comunicación y fortalecer la lucha política y la autodeterminación.

148

En 1989 se iniciaron las experiencias indígenas de reproducción técnica de las imágenes. El 13 de abril de ese año se fundó el CEFREC, como resultado de una lucha contra los medios de comunicación hegemónicos que denigraban y negaban la cultura indígena, sus objetivos se basaban en “encontrar formas de utilizar los medios como una herramienta de gran fuerza para la autodeterminación”,²⁴ la estrategia era transformar a la sociedad y lograr el pleno reconocimiento de los derechos de los pueblos indígenas. El CEFREC se propuso una democratización de la comunicación, para que fuera más justa y colaborar con la irrupción de los pueblos indígenas y los sectores populares en el contexto nacional.

²³ Silvia Rivera Cusicanqui, “Mirando al pasado para caminar por el presente y el futuro (qhip nayr uñtasis sarnaqapxañani)”, p. 21.

²⁴ Carol Kalafatic, “Cefrec/Video en Bolivia”, en *Redes indígenas*.

El proceso se consolidó en 1996, cuando se impulsó la primera experiencia de transferencia de medios a través del Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual, que sigue funcionando hasta la fecha. Reynaldo Yujra, protagonista de este proceso, refiere que la producción comenzó a afianzarse en esa etapa:

a partir de ese festival, del v Festival [Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas], nace el proyecto que esa ahorita, el Plan Nacional de Comunicación Audiovisual Indígena. Y este plan ya empieza con un taller de comunicación en Cochabamba, un taller de un mes y con participación de diferentes pueblos indígenas de otros países, como Brasil, como México, como Chile. A partir de ese taller ya con el Plan ya empezamos trabajando, trabajando. Empezamos a producir nuestras propias producciones: documental, video.

En 1997 ya hicimos algunos documentales. En 98 ficciones ya hemos metido, varias ficciones. En 99, yo realicé este video *Susurros de muerte*. Hasta ahora seguimos trabajando en eso, varios materiales ya tenemos, estamos llegando como cerca de 300 títulos de videos hechos por el Plan Nacional Indígena, parte del trabajo del CEFREC.²⁵

Como parte del Plan se ha impulsado la consolidación de mecanismos de difusión e intercambio audiovisual llegando a los lugares más lejanos del territorio boliviano, como lo refiere Yujra: “No simplemente hemos trabajado aquí en La Paz, hemos estado a nivel nacional en los nueve departamentos, nos hemos metido a los rincones de los pueblos indígenas, como la Amazonía, nos hemos metido, hemos llegado donde no hay ni luz, donde no hay ni televisión, ni todo... nos hemos metido”.²⁶ A la par, se crearon programas televisivos indígenas y se fortaleció del Archivo Audiovisual de lo Pueblos Indígenas, convertido en “el más importante en la temática indígena de Bolivia y en uno de los más relevantes de Sudamérica”.²⁷

149

Desde sus orígenes se trabajó en coordinación con importantes organizaciones de la escena política boliviana, como la Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia (csutcb), la Confederación de los Pueblos Indígenas de Bolivia (Cidob) y la Confederación Sindical de Colonizadores de Bolivia (cscb), que junto con el

²⁵ Entrevista de Reynaldo Yujra con la autora, julio de 2007, véase APÉNDICE II.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Comunicar desde adentro. Investigación sobre la comunicación indígena en las Tierras Bajas de Bolivia*, p. 87.

CEFREC impulsaron la querrela por la autorrepresentación de los grupos originarios. En junio de 1996 se fundó la Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia (CAIB). Con base en el Plan Nacional, se encaminaron a “impulsar un proceso unitario de capacitación y uso de los medios de comunicación a favor de la unidad indígena, el conocimiento intercultural, la interpelación a la sociedad y el fortalecimiento de la identidad de los pueblos indígenas originarios de Bolivia”.²⁸

Las experiencias se combinaron con la práctica de radiodifusión, que había sido de suma importancia en las movilizaciones previas, como medio de promoción de los valores culturales. Es muy importante que el Plan Nacional tuviera entre sus objetivos “dar fuerza a la autorrepresentación indígena, tomando posesión de la tecnología para que los propios pueblos creen su imagen”.²⁹ Más adelante se impulsó un intenso trabajo en el Oriente, el Chaco y la Amazonía bolivianos para el fortalecimiento comunicacional de estas regiones.

150

Los planteamientos del Plan Nacional se consolidaron en experiencias significativas de descolonización de las representaciones sobre los indígenas. A la fecha se ha fincado un fructífero campo de producción que se distribuye en circuitos nacionales e internacionales. Sin embargo, el éxito no sólo radica en la gran cantidad de producciones y en los premios obtenidos; sobre todo, se ha logrado en los ámbitos de la política y de la lucha por la hegemonía. El hecho de que Evo Morales ganara las elecciones presidenciales tiene que ver, entre otros muchos factores, con un cambio en las representaciones y autorrepresentaciones sociales de los indígenas donde la lucha por las imágenes y la información ha sido y sigue siendo fundamental. Esto es claro para los videostas indígenas, como Reynaldo Yujra, protagonista del movimiento, que a la pregunta sobre la

²⁸ *Ibidem*, p. 8.

²⁹ Carol Kalafatic, “Cefrec/Video en Bolivia”.

influencia de la producción visual en el cambio político boliviano respondió: “Creo que ha servido mucho el trabajo de la comunicación audiovisual indígena; porque si no hubiese existido esta comunicación audiovisual indígena, ¡no, no!, la prensa, los periodistas, quién va ir a hablar así, [que iban a decir] esto es así, no. El trabajo que hemos hecho bastante ha servido.”³⁰ De esa manera “los procesos comunicacionales indígenas a lo largo de estos años han contribuido a que el movimiento indígena haya logrado llegar al poder”.³¹

En el proceso boliviano de comunicación audiovisual indígena, apuntalado desde las comunidades, se distinguen tres etapas. En el primer momento de producción, los videoastas indígenas se enfocaron a la recuperación de mitos y tradiciones por medio de las imágenes, como método de reivindicación cultural intentando profundizar en los códigos culturales. En la segunda etapa, las producciones se distinguieron por su inclinación política, como herramienta para la lucha indígena. Finalmente, la tercera etapa se consolidó con el gobierno indígena y las producciones se han concentrado en contribuir a los debates de la Asamblea Constituyente y en defender las demandas de autonomía indígena, territorio, derechos y justicia. A la par de la producción de documentales y ficciones se ha dado cobertura noticiosa del proceso, sosteniéndose el esfuerzo televisivo. De tal forma los medios audiovisuales indios se han convertido en alternativas a los poderes hegemónicos de Bolivia, que monopolizaron por mucho tiempo los medios masivos de comunicación y que se han constituido en enemigos del proceso político de cambio encabezado por Evo Morales. Frente al proceso global de la comunicación, “donde lo mediático anula lo político”,³² los medios nativos, como el caso

151

³⁰ Entrevista de Reynaldo Yujra con la autora, julio de 2007, véase APÉNDICE II.

³¹ *Comunicar desde adentro. Investigación sobre la comunicación indígena en las Tierras Bajas de Bolivia.*, p. 14.

³² Georges Balandier, *El poder en escenas*, p. 13.

boliviano, reedifican el ejercicio de la política en plural, y lo dotan de nuevos sentidos y potencialidades.

El cine y el video indígena están construyendo opciones y nuevas formas de lucha en América Latina, a pesar de los problemas económicos, tecnológicos y políticos. Una de sus mayores limitaciones sigue siendo la apertura de espacios para la masificación de los mensajes y la distribución de las producciones, tanto nacional como internacionalmente; ya que aún resultan marginales los canales para llegar al resto de la sociedad boliviana, principalmente a los no indígenas, que en muchas ocasiones ignoran la existencia de los videos nativos. Otra limitante es el financiamiento, que es escaso y supeditado a las Organizaciones No Gubernamentales del primer mundo, con la consiguiente injerencia de sus intereses en la política indígena. Habría que reconocer la cooperación de los sectores internacionales, pero es necesario abrir el radio de los financiamientos y cuestionar las implicaciones que conllevan los intereses extranjeros. En todo caso, es loable la gran autonomía que poseen las producciones nativas frente a los países y las organizaciones que los financian. No obstante, resulta indispensable que el actual gobierno indígena reconozca los aportes de los comunicadores indígenas y estimule la producción, ya que defienden fines similares.³³ Además, ante los crecientes embates de las elites se vuelven día a día más necesarios los puntos de vistas materializados en las producciones audiovisuales para la defensa de las demandas indígenas.

152

³³ “Ahorita, si el gobierno del Evo apoyara al cine boliviano o la cine indígena, haría un fondo como Conacine, pero Conacine es para gente blanca, no hay para gente indígena. Si soy indígena no. Que sea un fondo especial para gente indígena que haga su propio cine. Se puede hacer, yo pienso. Si es que no fomenta, no va a poder. El cine ahorita, si tú estás proyectando no recuperas nada, entonces se tiene que buscar algo, necesitas fondo perdido, fondo perdido hay que buscar para hacer más cine indígena. Video igual se va a estar haciendo. Pero va a llegar un día en que la gente se va a cansar, también. Yo veo eso. Ojalá apoye el gobierno al cine boliviano o al cine indígena.” Entrevista de Reynaldo Yujra con la autora, julio de 2007, véase APÉNDICE II.

CARACTERÍSTICAS Y LUCHA DEL VIDEO INDÍGENA BOLIVIANO

...nosotros no hacemos un cine o un video junto al pueblo, nosotros hacemos un video o un cine desde las comunidades para las comunidades. Es lo que hacemos nosotros.

Reynaldo Yujra



153

La práctica de un cine junto al pueblo, enarbolada por el Grupo Ukamau, adquiere radicalidad y continuidad en el proceso del video indígena boliviano. Los comunicadores de los pueblos originarios se han convertido en los herederos más importantes de la experiencia del cine de intervención política. Las producciones tienen un punto de continuidad, que se localiza en la permanencia de la crítica social por medio de las imágenes, retomando el discurso cultural contrahegemónico iniciado por Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau.

Los legados también se cuestionan y re-apropian. En ese sentido, la práctica indígena ha transmutado el enfoque de un cine junto al pueblo hacia un “comunicar desde adentro”, realizando una producción visual situada desde las comunidades y para las comunidades. Esta reelaboración y reapropiación de la práctica política del audiovisual

se logró, entre otras cosas, gracias a las experiencias pioneras del cine militante boliviano que sentó las bases para la intervención política por medio de las imágenes.

La gran transformación que impulsó el Grupo Ukamau y que continúan hasta ahora los videoastas indígenas, fue la subversión de la condición de subalternidad de los indios, dotando de herramientas para la representación a aquellos que no podían generar imágenes sobre sí mismos. La relación que impulsó este movimiento cinematográfico trascendió las visiones paternalistas, en gran medida por las acciones que los propios indígenas realizaron en los procesos de filmación. Lo que se demostró desde entonces es que no eran agentes pasivos de la construcción de su imagen, sino verdaderos “actores” sociales, sujetos activos en el proceso de utilización de los medios técnicos para construir narrativas en las que ellos, los indios, eran los protagonistas. Los indígenas bolivianos, prolongando esta tradición, por medio del video han arrebatado “el derecho exclusivo de nombrar y normar impuesto desde el orden colonial”; enfrentándose al despojo étnico y a la aculturación producto de la relación desigual con las elites blanco-mestizas.³⁴

154

La sucesión también se elabora en las experiencias individuales, no es casual que uno de los realizadores de video indígena más activo sea el protagonista de *La nación clandestina*. En la filmación de esa cinta Reynaldo Yujra inició su carrera en los medios audiovisuales y se adentró en la crítica a la sociedad boliviana. Este videoasta reconoció algunas influencias del cine de Jorge Sanjinés y del Grupo Ukamau en el video *Qati Qati (Susurros de muerte)*, el cual coordinó. Refiriendo que tiene puntos de encuentro, por ejemplo la forma de construir los sueños, los mitos y los símbolos que existen en las comunidades andinas o indígenas.³⁵ Para Reynaldo Yujra hay similitudes en como se

³⁴ Silvia Rivera Cusicanqui, *Bircholas. Trabajo de mujeres. Explotación capitalista y opresión colonial entre las migrantes aymaras a La Paz y El Alto*, p 4.

³⁵ Entrevista de Reynaldo Yujra con la autora, julio de 2007, véase APÉNDICE II.

estructura la relación con el pasado en *Susurros de muerte* y en *La nación clandestina*. En ambas producciones el pasado constituye la vida indígena, no dentro de una visión teleológica occidental, sino como una determinante de la vida, como algo que funda y que dota de significados la existencia indígena; es desgarrador para los protagonistas el descreer y renegar de los vínculos con la tradición y, sobre todo, con la comunidad.

Qati qati es la adaptación al video de un cuento del altiplano, que narra la historia de un hombre que no acepta las tradiciones de su comunidad, sobre todo las referentes a los espíritus y a las almas, presentes en la cotidianidad indígena. Su esposa trata de convencerlo de que crea, pero él insiste en renegar, hasta que tiene que padecer la muerte de su compañera. Cuenta Reynaldo Yujra que para hacer el guión se basó en “un cuentito, que mi abuelo me ha hablado en las noches”. Para llevarlo a la pantalla experimentó con:

155

varios elementos dentro del video, por ejemplo, el símbolo, la sangre. Por qué camina en el sueño de blanco, por qué está así sin lluchu, por qué se baña, por qué está así en agua cristal, todas esas cosas, y por qué la mujer, por ejemplo, se va por auto. Ya estaban muchas cosas prediciendo ahí [...] por eso he entretendido todos esos elementos para poder mostrar en el video cómo puedo contar esto.

Esta reflexión permite distinguir que en el video indígena no sólo se retoma la práctica política de la herencia visual militante; a la par, se reformula desde la óptica indígena la búsqueda de las formas más adecuadas para capturar los “códigos internos” de las comunidades.

Las producciones visuales nativas establecen relaciones inéditas con la memoria y la historia mediante la utilización de la tecnología, posibilitando la subversión de las categorías visuales tradicionales en las que el nacionalismo revolucionario boliviano y las hegemonías culturales inscribieron a los grupos originarios. Uno de los tópicos nacionalistas contra el que combaten los videos indígenas ha sido la subsunción de “lo

indígena” a “lo altiplánico”. El cine y las producciones culturales bolivianas enmarcaron el paradigma indio dentro de un escenario inamovible constituido por el altiplano. Esa homologación cultural se constata desde las producciones visuales de Franz Tamayo, hasta las primeras propuestas del Grupo Ukamau, donde la imagen indígena aparece fuertemente ligada a la cordillera y al telurismo andino. El mismo discurso indígena cayó muchas veces en esa homogeneización nacionalista, olvidando la pluralidad cultural del territorio. Por esa razón la Marcha por el Territorio y la Dignidad fue reveladora, demostró que Bolivia no sólo era el territorio altiplánico y que no existían nada más los aymaras, quechuas, chipayas o guaraníes.³⁶ En este proceso de visibilización social, el video indígena es determinante, coadyuvando a la visibilización de los pueblos de Tierras Bajas, Chaco y Amazonía, donde se realizan numerosas producciones, esfuerzos de capacitación y festivales regionales, como el Premio Anaconda. Un buen ejemplo es la producción *Historia de un movima*, filmada en Tierras Bajas con la comunidad de San Lorenzo, departamento de Beni, que narra la explotación y el maltrato de los indígenas de esa región, expresado en los conflictos de la comunidad con los ganaderos. Otro ejemplo es el video *Pueblo mosetén. Entre la memoria y el olvido*, realizado en la comunidad Covendo Ayupaya, en los Sudyungas, departamento de La Paz frontera con Beni, donde se representa la historia del pueblo mosetene y los conflictos generacionales entre viejos y jóvenes. Ambas producciones muestran otras realidades indígenas dentro de Bolivia; con

³⁶ Reynaldo Yujra reflexiona sobre esa situación de la siguiente manera: “hasta el año 90, ni yo mismo, ni los mismo aymaras [veíamos] a la gente de la Amazonía, esos 34 pueblos indígenas que existen en Beni, Pando, Santa Cruz; eran vistos como si fuera gente salvaje, teníamos todavía esa idea de que son gente desnuda. Cuando salió el año 90 por primera vez la Marcha por la Dignidad y el Territorio han salido, recién se ha llegado a conocer que existía esa gente en el monte, ahí por tierras bajas. A partir de eso, ya han ido reconociendo, valorando, la gente ya empezó a hablar de otros pueblos indígenas; más antes sólo se hablaba de aymara, quechua, guaraní y los uru chipayas, porque la mayoría nacional de los bolivianos es aymara, quechua y guaraní, de eso es lo que se hablaba. Pero no se hablaba de chimanes, ese ejjas, mosetenes, yuracares, no se hablaba de los yuquis, no se hablaba de los trinitanos, los mojeños, cayuvabas, chacobos, yaminás, tantos que existen. No se hablaba de eso, se habla de los pueblos indígenas que son mayoría nacional”.

ello, se amplía el horizonte de contenidos más allá de los aymaras, los quechuas y los urus.

Otro tema cuestionado en el video indígena son las fuentes del conocimiento comunitario. Frente al monolingüismo de las elites y el Estado colonial, las producciones indígenas rescatan la multiplicidad de lenguas y las prácticas tradicionales. Esto hace posible, al mismo tiempo, la transmisión de saberes mediante la utilización de las potencialidades de la oralidad y la visualidad, que son fundamentales en las cosmovisiones indígenas. En la producción *Desempolvando nuestra historia* (1999) las comunidades de Caltapi y Silvi, en el departamento sureño de Potosí, generan una compleja representación visual de su vida por medio del video, donde formulan una reconstrucción histórica novedosa, enumerando las cosas que persisten y las que han desaparecido de su cultura y su entorno, recorriendo toda la organización social, las prácticas culturales, hasta llegar a la fauna que se ha extinto. Se trata de un ejercicio importante de reconstrucción histórica usando imágenes, donde no entran en juego los elementos de la *grafía*, de la escritura de la historia que tradicionalmente ha marginado a los indígenas.³⁷

157

La abstracción generada desde la oralidad y la visualidad (conjugada en el video indígena), se opone a la abstracción extensa e interiorizada de la lectoescritura en varios sentidos; primero, el tiempo de aproximación, la inmediatez del narrador y la materialidad de la imagen se contraponen a la interiorización individual y atemporal de la lectura; segundo, otro elemento de mayor importancia es el consumo colectivo al que

³⁷ Este tema rebasa las fronteras bolivianas, por ejemplo, el documental brasileño *Meu primeiro contato* (*Mi primer contacto*, 2005) ilustra muy bien este fenómeno. El pueblo ikpeng de Brasil reconstruye, por medio de imágenes, el primer contacto que sostuvieron con los “hombres blancos” hace casi cuarenta años. Mediante el registro de las narraciones del encuentro, hombres y mujeres que ahora son viejos relatan ese periodo de su niñez y permiten penetrar en ese otro lado de la historia que ha sido negada u olvidada.

hacen referencia, mientras la oralidad indígena remite a un proceso comunitario indisoluble, la lectura de tipo occidental alude a un encuentro distante entre dos actores en tiempos dislocados. En este sentido, no es casual que para Reynaldo Yujra un video sea como un libro resumido, con la diferencia de la sensibilidad que genera en el espectador:

a través del video no simplemente es mirar y listo, después que se ve el material en video hay un debate, los materiales de video generan debate, y la gente se preguntaba por su propia identidad, por sus costumbres, por la realidad de lo que estaba pasando. Porque al ver el video que proyectamos, no ve una persona o dos personas, ve por lo mínimo unos 50, 80 o 100 personas. El video es como si fuera un libro, un libro te cuesta leer un tiempo, en un día no terminas un libro, pero ese resumen de ese libro lo lees en una media hora, cuando ves ya inmediatamente has leído rápido el libro.³⁸

Eso permite colocarnos frente a otras formas de recuperar las fuentes de producción de conocimiento y a otros mecanismos de su transmisión. El impacto de la tecnología ha sido aprovechado por las comunidades indígenas para seguir reproduciendo sus ancestrales formas de organización de saberes y experiencias comunitarias, trascendiendo con ello las figuras occidentales del intelectual letrado, que reproduce la dominación a través de la alfabetización y del sujeto moderno ligado a la escritura y al conocimiento producido y calificado en las lenguas imperiales.³⁹

Las miradas indígenas, además de transgredir los mecanismos occidentales de reproducción de saberes, mantienen una forma particular de hacer y reconstruir el pasado a través de las imágenes. Memoria e historia juegan un papel importante en este proceso. Impugnando la visión dominante que encuadra el suceder en una línea de actualización individual, que neutraliza sus contenidos particulares, sobre todo al negar, tergiversar y deformar las experiencias de las luchas comunitarias. La querrela por la historia es uno de los fundamentos de la realización de los videos indígenas, contra la

³⁸ Entrevista de Reynaldo Yujra con la autora, julio de 2007, véase APÉNDICE II.

³⁹ Walter Mignolo, "El desprendimiento: pensamiento crítico y giro descolonial", en Freya Schiwy y Nelson Maldonado Torres, *(Des)Colonialidad del ser y del saber. Videos indígenas y los límites coloniales de la izquierda en Bolivia*, p. 28.

historia oficial que de muchas formas ha pacificado y anulado la memoria indígena. Con la reformulación visual de un pasado, que dialoga con el tiempo mítico, se intenta subvertir la ideología nacionalista y las estructuras de poder mediante las cuales se articula el discurso sobre el tiempo. Reformulando una idea de historia anclada en la experiencia comunitaria, que es vida actuante en el presente, no se trata sólo del pasado recuperado por la gráfica, como pretenden las historiografías institucionales funcionales a las relaciones de dominación.⁴⁰

En la producción *Ahora de quién es la verdad. Hacia la asamblea constituyente*, se hace una recuperación de las demandas indígenas, como saberes en lucha, a través de la intervención de un yatiri que guía a una niña por el pasado conflictivo y de resistencia indígena, entremezclando la memoria de los tiempos de la dominación: el colonial español y el presente. Un herido en la Guerra del Gas es el heredero de las figuras emblemáticas de la lucha indígena, como actualización viviente de la resistencia a la marginación constante de los grupos indígenas. Felipe Quispe, líder indígena, aparece dando un testimonio sobre la exclusión de los indígenas en la fundación de Bolivia y la necesidad de participación en la refundación de un nuevo Estado, en el que los grupos indios no sean un apéndice en el conjunto de leyes, sino determinantes en la organización política nacional. Para ello, se representa la participación indígena en las luchas políticas por las cuales se ha construido Bolivia: desde la colonia con la imagen de Tupaj Katari, hasta la revolución del 52, las distintas dictaduras, el katarismo, la Marcha por el Territorio y la Guerra del Gas. El repaso por estos momentos históricos de resistencia se sintetiza en la Asamblea Constituyente, horizonte de participación en la construcción del

159

⁴⁰ El video es una experiencia comunitaria en todos los sentidos: no se reproducen las figuras clásicas del autor único, sino que toda la comunidad se reconoce como autora de las producciones, en colaboración con asesores no indígenas.

nuevo Estado en el que los indios deben tener una participación preponderante, para lograr la paz en equilibrio, la justicia comunitaria y las demás demandas indígenas.

En la comunicación indígena, no sólo se recupera la historia nacional, también las historias locales son importantes temas de las tramas. Por ejemplo el video *Nuestra palabra. Historia de San Francisco de los Moxos*, donde se recrea la fundación de ese pueblo y los enfrentamientos de la comunidad por mantener la organización indígena ancestral, frente a las imposiciones estatales de formas de gobierno no indígena. Lo mismo en el video *Castañeros del Monte Alto (Tacanas en Pando)* en el cual se reconstruye la historia de explotación de los recolectores de castaña, una versión local de las estrategias de dominación y opresión; al mismo tiempo, se relata el deseo por dejar de ser esclavos, la lucha por la libertad, el orgullo de ser indígenas y el rescate de sus formas de vida. Es sobresaliente en este video como se marca la diferencia frente al pasado de explotación, construido mediante filtros que dan la sensación de imagen vieja, frente al presente de colores vivos; la falta de luz contra el color de la liberación. Si bien este es un recurso clásico, aquí tiene un uso singular, asociado a la idea del color y lo vivo, el color y lo actuante, frente a lo monocromático, lejano y estático.

160

En estas historias, locales y nacionales, es de suma importancia la memoria de la explotación para seguir alimentando el presente de lucha, resistencia y emancipación, que sólo se explica desde la colonialidad. Yujra dice al respecto:

cada lugar que nos proponen mostramos la realidad de años atrás, de la época de la colonia, cómo ha llegado la colonia, cómo han sido esclavizados y explotados nuestros antepasados, nuestros tatarabuelos, nuestros abuelos, eso es lo que mostramos a la gente. Y la gente inmediatamente empieza a tomar conciencia, porque los videos que hacemos son videos motivadores.

De esa manera, el video se convierte en un medio de activación de la memoria para la acción política. Es, precisamente, la lucha política el campo en el que la mujer aparece como personaje trascendente de los videos indígenas, no en la relación dicotómica

hombre-mujer, mujer-naturaleza, sino en su papel de movilizadora de la resistencia. En este sentido, no es que los videos indígenas construyan otras representaciones menos jerárquicas en las relaciones de género, como considera Freya Schiwy, quien afirma que los videos indígenas “invierten el significado de estereotipos de género que se empleaban en el imaginario colonial [...] la participación femenina en el mismo proceso videográfico y en los movimientos de mujeres indígenas cambia, o comienza a cuestionar, los papeles y responsabilidades tradicionales”.⁴¹ La contradicción en la lucha política e las mujeres ha sido analizada por Silvia Rivera al explicar su papel en la Guerra del Gas: fueron ellas quienes organizaron “minuciosamente la rabia cotidiana, al convertir en asunto público el tema privado del consumo, al hacer de sus artes chismográficas un juego de rumores ‘desestabilizadores’ de la estrategia represiva”, pero al final la lucha fue enajenada al mando de los hombres, y la política y el discurso público se comenzaron “a deslizar sigilosamente hacia el terreno de una normalidad capciosa, racionalista, monolingüe y masculina”.⁴²

161

En el documental *Contra viento y marea. Mujeres construyendo dignidad y soberanía*, se hace un recuento de la participación de las mujeres en la resistencia, desde las dictaduras hasta la Guerra del Gas, con imágenes desgarradoras de la violencia ejercida hacia ellas. Si bien en el inicio se reproducen estereotipos, como la maternidad, en todo el video se hacen hincapié en la participación política de las mujeres, no como abstracción de lo femenino, sino como concreción de mujeres de carne y hueso, con nombre y acciones específicas, a través del testimonio de protagonistas como Nemecia

⁴¹ Freya Schiwy, “La otra mirada. Video indígena y descolonización”.

⁴² Silvia Rivera Cusicanqui, “Bolivia. Metáforas y retóricas en el levantamiento de octubre”, *Triple Jornada*, suplemento feminista de *La Jornada*, núm. 63, México, noviembre de 2003, [s. p.]

Achacollo, secretaria ejecutiva de la Federación Nacional de Mujeres Campesinas Indígenas Originarias de Bolivia Bartolina Sisa.

La subversión más grande en la construcción de la representación de las mujeres en el video es que se convierte en un acto político, es decir, no es sólo una imagen de la mujer sino una acción de praxis política. No estamos ante la imagen de equidad de géneros, sino ante la evidencia innegable de la importancia de la acción de las mujeres, cholos e indias, en la movilización popular en Bolivia. Más allá de los roles masculino y femenino, y su expresión corporal, que los estudiosos postcoloniales ubican de manera reduccionista como analogía de la tradición y lo comunitario, la mujer se representa como una dimensión de enfrentamiento. El cuerpo de la mujer antes que ser el cuerpo de la tradición es el cuerpo de la lucha histórica, la experiencia sensible de la resistencia ante la opresión colonial. Esta imagen es reiterativa, no sólo por su evidencia empírica en los distintos momentos de sujeción, sino por la politicidad que encierra la resistencia y la dignidad. Por supuesto, este tema no está resuelto ni libre de contradicciones, a las que las mujeres indígenas siguen enfrentadas, tanto al interior como al exterior de las comunidades. Las luchas de las mujeres indígenas son parte del cuerpo de demandas indígenas por un mundo en el que puedan reproducirse dentro de una vida justa.

162

Otro fundamento del video indígena son las demandas por el territorio (en sus múltiples dimensiones: simbólica, material, productiva); por la autodeterminación y autonomía indígena, contrapuesta a las demandas de autonomía departamental enarbolada por las elites; por la justicia comunitaria, extensible al resto de la organización nacional, sobre todo, a las poblaciones de no indios como mensaje de unidad; por el estado plurinacional, como forma de gobierno de integración dialógica entre distintos grupos y experiencias históricas; y, fundamentalmente, por el bien vivir, fundamentado

en un pasado mítico donde no existía el odio. Los videos indígenas tocan reiteradamente uno o varios de estos temas, en tanto forman parte de la agenda de la movilización indígena en el país. En este punto queda clara la importancia que tienen los videos como herramienta política, como otra forma de buscar la resolución de las demandas históricas de las luchas indígenas. En el video *Los pueblos indígenas así pensamos*, videoastas indígenas son entrevistados y narran su experiencia en el video, enfatizando la idea de su uso para recuperar saberes acosados por los medios masivos, siendo una forma de denuncia de las injusticias históricas, además de servir para la reapropiación de sus imágenes. Para los entrevistados, el video hecho desde y para las comunidades cataliza experiencias ya que sirve de puente intergeneracional, manteniendo viva la memoria de lucha de los viejos.

El tema de la vitalidad de los saberes en lucha se conecta con el problema central de las representaciones indígenas: una modernidad propia, llamada por los indígenas “nuestra modernidad”. Los videoastas indígenas ya no se enfrascan en la obsesión por el occidente moderno (y en ocasiones posmoderno), “sino por el otro occidente, solidario, equitativo, nuestro, donde el desarrollo se rehace, como la comunicación, en las profundidades de la cultura”.⁴³ Es el video una de las expresiones culturales donde se ha desarrollado con mayores alcances el tema de la modernidad propia, expresada como una pugna que tiene como objetivo no la aceptación del orden civilizatorio dominante, sino el reconocimiento de la modernidad chola-indígena como otra forma de ser en el mundo. En contraposición con la modernidad “mafiosa y corporativa se alza la lucha por ‘nuestra modernidad’, fundada en la estructuración orgánica de mercado interior, en la articulación entre el mercado y la reciprocidad, en el surgimiento de una ciudadanía chola

163

⁴³ *Comunicar desde adentro. Investigación sobre la comunicación indígena en las Tierras Bajas de Bolivia*, p. 28.

e indígena, que gana espacios a pesar del estado, a contrapelo de los arcaísmos señoriales y de las ceguera y sordera de las castas secularmente dominantes”.⁴⁴

OPRIMIDOS PERO NO INVISIBLES

164 Cuando los indígenas construyen su representación existe la posibilidad de transgredir la dominación, la marginalidad y la exclusión por medio de las imágenes. En los videos, ya sean tramas documentales, de ficción o videoclips, se autoconstruyen como sujetos móviles, participativos y con voluntad de decisión. La mayoría de los videoastas están representando de un modo diferente sus visiones de mundo y el arraigo a la tierra, no están enfrascados en los esencialismos culturales del nacionalismo chovinista o del multiculturalismo posmoderno. Por el contrario, exaltan la movilidad de la cultura y de las propias personas, no están esperando la fatalidad, prefieren el dinamismo vital.⁴⁵ Por medio de las imágenes invitan a nuevas formas de construir la otredad, nuevas formas de practicar la política y de enfocar el mundo.⁴⁶ Utilizando las mismas armas culturales, como la producción en video, los indígenas están generando contradiscursos que salen de los márgenes, del foco cultural, que el nacionalismo o la lógica multicultural del capitalismo avanzado han impuesto.

⁴⁴ Silvia Rivera Cusicanqui, “Prefacio”, en *Oprimidos pero no vencidos*, p. 23.

⁴⁵ Este tampoco es un tema exclusivo del video indígena boliviano, en México pueden verse, como ejemplo, las investigaciones de la chatina Yolanda Cruz sobre la migración oaxaqueña a Estados Unidos en el documental *Sueños binacionales* (2005), que muestra la solidaridad y las formas de soñar a ambos lados de la frontera.

⁴⁶ En este sentido, videos indígenas no bolivianos, como *El venado yaqui* (2003), de Esperanza Molina, registra la forma en que se baila la danza del venado dentro de la tribu yaqui de Sonora; en escasos quince minutos se aprecia la materialización de la cosmovisión de los indígenas yaquis en imágenes en mutación. Este documental es una recuperación de las tradiciones que se aleja de lo folclórico, es una mirada fresca de la fiesta y de los rituales que rompe con muchas de las imágenes colonizadoras y homogeneizantes que ha construido por años el cine mexicano, donde las fiestas nunca se representaron con densidad geográfica ni étnica.

Las miradas indígenas son miradas nómadas, al emprender un ejercicio descolonizador, cambiando el lugar de la enunciación, que no sólo se ha transportado a los ojos indios, sino que comienzan a nombrar y a significar la realidad desde la pluralidad, impulsando un ejemplo de la lucha contra las visiones hegemónicas. Impugnan los cánones clásicos mediante la ruptura de la visión monolítica de “lo indígena” y se manifiestan contra una localización estática, conformando un nuevo modo de mirar, una forma de transitar a la interculturalidad sin caer en la homogeneización. Al mismo tiempo, proponen alternativas a la visión dominante del mundo, por ejemplo, a través de un contacto diferente con la naturaleza.⁴⁷

La guerra continúa a pesar de que en la Declaración Universal de los Derechos Humanos de los Pueblos Indígenas (junio, 2006), se les asigna la posibilidad de establecer sus propios medios de comunicación, contando “con todos los recursos de la tecnología sin ninguna discriminación, además de tener acceso a todas las formas de comunicación y difusión no indígena” (artículo 16). En contrapunto, en la Declaración del Encuentro Internacional de Comunicación y Desarrollo de los Pueblos Indígenas, realizado del 13 al 15 de septiembre de 2006 en Santa Cruz, Bolivia, persistieron las peticiones de equidad y libre acceso a los canales hegemónicos, mediante el requerimiento de “que se amplíe de manera significativa la presencia de los medios comunitarios y la presencia de los Pueblos Indígenas en los medios masivos”.⁴⁸

En las sociedades latinoamericanas se sigue visualizando el mundo con el mediador epistemológico de la industria cultural estadounidense y las hegemonías visuales locales; mientras las miradas indígenas se encuentran una vez más al margen y

⁴⁷ Tal es el caso del video *Mana khawakuaychu* (Hagamos algo contra la basura, 2000) que lanza una crítica y propuestas concretas para resolver el problema de la basura en las comunidades indígenas de Bolivia.

⁴⁸ Declaración del Encuentro Internacional de Comunicación y Desarrollo de los Pueblos Indígenas, Santa Cruz, Bolivia, 13 al 15 de Septiembre de 2006.

enfrentando muchas dificultades de aceptación, popularización y acceso a espacios de difusión más amplios. Los estereotipos sobre el mundo indígena se siguen imponiendo, dejando cuantiosas ganancias económicas y de capitales simbólicos a las hegemonías culturales, ¿cómo se va a devolver la imagen, la representación usurpada, a los pueblos indígenas? Generando posibilidades reales de creación estética (económica y tecnológica) para los indígenas, con el fin de posibilitar la reproducción de sus identidades; pero, sobre todo, criticando y combatiendo los estereotipos y la degradación de sus imágenes.

166

La apropiación de los espacios de producción y difusión de materiales audiovisuales por parte de los grupos indígenas ensancha el camino de la lucha por subvertir las relaciones de poder colonial en las que viven. El movimiento indígena no sólo existe en los espacios de la política institucional, sino que ha ido deslizándose por los distintos niveles estructurales de la organización social capitalista, para hacerse oír en cada uno de ellos. Este proceso ha reformulado el problema de la voz de los subalternos, dejando claro que son sujetos con pleno derecho de hablar, mirar y enunciar el mundo desde su orden simbólico y mediante la construcción de nuevas tramas narrativas. Retomando las reflexiones de Silvia Rivera Cusicanqui, el conflicto ya no es si ¿pueden hablar (o construir visualidades) los subalternos?, pues en un continente de sorderas y cegueras coloniales “valdría la pena invertir la pregunta: ¿pueden escuchar [y ver] las elites dominantes lo que dice el subalterno cuando habla? Quizás aquí reside el porque de la lucha simbólica, y de la propia violencia como lenguaje”.⁴⁹ La apropiación de medios tecnológicos de comunicación abre las posibilidades a los grupos indígenas de ser vistos y oídos por los consumidores de las narrativas occidentalizadas que los han ignorado durante siglos.

⁴⁹ Silvia Rivera Cusicanqui, “Mirando al pasado para caminar por el presente y el futuro (qhip nayr uñtasis sarnaqapxañani)”, en *Oprimidos pero no vencidos*, p. 56.

CONCLUSIONES. DE LAS CEGUERAS COLONIALES A LA INSURRECCIÓN DE LAS IMÁGENES

es ante un sistema de aparatos ante el cual la mayor parte de los habitantes de la ciudad, en oficinas y en fábricas, deben deshacerse de su humanidad mientras dura su jornada de trabajo. Son las mismas masas que, en la noche, llenan las salas de cine para tener la vivencia de cómo el intérprete de cine toma venganza por ellos no sólo al afirmar su humanidad (o lo que se presenta así) ante el sistema de aparatos, sino al poner esa humanidad al servicio de su propio triunfo.

Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*.

La experiencia colonial ha sido el marco estructurante de las profundas y devastadores cegueras visuales que confinaron a la clandestinidad a la mayor parte de la población de una nación pretendidamente homogénea. Bolivia ha sido un lugar de encuentro y desencuentro de diversas culturas, donde la construcción de imágenes sobre los otros ha generado ejercicios de poder y violencia. Esta guerra no sólo se ha realizado en el siglo xx con la reproducción técnica de las imágenes sino que existió desde siglos atrás en la producción institucional de pintura, grabado y fotografía. Empero, han existido respuestas visuales subalternas que han emprendido ejercicios de visibilización, desde la producción de tejidos, pasando por los dibujos y grabados, la vestimenta y el colorido de las celebraciones (el Carnaval de Oruro o la celebración del Gran Poder en La Paz), hasta los usos de la violencia.

Dentro de esas imágenes subalternizadas por la lógica del mestizaje colonial andino existió un proceso de encubrimiento y distorsión sistemático del mundo indígena en un afán de sojuzgarlo integrándolo a las lógicas de la dominación. Frente a ese proceso

de cegueras coloniales, ocurrieron dos grandes rupturas en la producción visual tecnológica, dos insurrecciones de las imágenes a partir la segunda mitad del siglo xx que emprendieron un viraje radical hacia ese otro lado del espejo, donde más allá de la opresión, se buscó captar *la fiesta de la plebe* y reconocerse en ella.

En los años sesenta, Bolivia vivió un enfrentamiento directo en las políticas de la representación, iniciado por el Grupo Ukamau y Jorge Sanjinés, quienes tomaron al cine como arma de lucha, buscando en la imagen de los indígenas un proyecto de subversión, una utopía posible que sustentara una nación diferente.

168

La guerra continuó y la vanguardia se encuentra hoy en día en los grupos indígenas, que desde los años ochenta encabezaron la segunda insurrección visual, al apropiarse de tecnologías como el video. La perspectiva de esta investigación está inscrita dentro de esa lucha continuada por y desde las imágenes, donde el enfrentamiento es álgido por mantener un proyecto social y consolidar una refundación del Estado boliviano. No sólo combatiendo por la devolución de las imágenes indígenas, sino por todo un sistema político, por el buen vivir para todos, por una “modernidad propia” opuesta a un sistema injusto y racista.

Los contenidos de las representaciones indígenas, en el proceso creativo de las imágenes en movimiento, se han construido en oposición a los mecanismos de la colonialidad. Evidenciando las vastas contradicciones de dos racionalidades distintas, exaltando el abigarramiento y la pluralidad social frente a la pretendida homogeneidad, basada en la segregación de la llamada nación boliviana.

Las imágenes de las insurrecciones visuales, tanto en el cine del Grupo Ukamau, como en el video indígena, no se han generado como meros reflejos de la realidad social, sino como indiscutibles interpretaciones de ésta, utilizando el potencial epistemológico

de las imágenes y de la oralidad, que poseen diversas posibilidades de reorganización de la memoria y recreación de la lengua india, emprendiendo nuevos mecanismos de nombrar desde la pluralidad.

La primera ruptura se generó en contra de la representación estática y cosificada de los indios dentro de las narrativas indigenistas. Frente a ello se planteó el protagonismo indígena en los filmes, como sujetos con posibilidades para la subversión y no como objetos o víctimas de la naturaleza, tanto social como ambiental. Frente al hieratismo se creó una imagen móvil, cambiante, con fisonomía propia, y se puso en escena una humanidad con rostro indígena frente al sistema de aparatos.

Los filmes y videos de ruptura han evidenciado la vejación sobre los cuerpos indígenas, como metáforas de la explotación y como espacios del ejercicio del poder sobre la vida. Representando el cuerpo de las mujeres como el lugar central del enfrentamiento, primero como zona de conquista, segregación y violación pero, posteriormente como el territorio de la resistencia y de la lucha cotidiana en el enfrentamiento político.

169

El telurismo, con sus imponentes retratos de la naturaleza andina, en homologación con lo indígena, ha encontrado respuesta en las imágenes del territorio, un territorio múltiple, abigarrado, donde se reproduce la comunidad, que deja de ser el espacio de la tragedia para convertirse en el espacio del intercambio y la reproducción.

La pugna no sólo ha sido por las imágenes sino por la historia, es decir, por implantar una nueva memoria histórica alejada a la oficial, que el poder ha querido imponer desde arriba. Así, desde el Grupo Ukamau hasta los videoastas indígenas, la memoria ha estado enfrentándose constantemente a la historia con el fin de imponer sus verdades sobre el pasado. Reactualizando la permanencia de un pasado indómito,

renuente a ser domesticado por la historia oficial, se reveló el potencial epistemológico de la oralidad, recobrado en las posibilidades creativas de la imagen en movimiento, como en el plano-secuencia integral, a partir del cual el mito ha funcionado como un dispositivo visual que alienta la transformación de las condiciones existentes.

Estas insurrecciones han intentado subvertir la clásica distribución de las imágenes con una nueva apropiación de ellas, los canales de difusión ya no son sólo los del capital, también se encuentran en el espacio, siempre cambiante, de la colectividad que termina de darle significado a las producciones por su valor de uso.

En este recorrido –no lineal ni libre de dificultades– se descubre poco a poco que las imágenes indígenas han formado parte de la construcción de una identidad moderna diferenciada, traspasando la práctica cultural, para internarse en los espacios de la práctica política. La lucha continúa y eso nos lo demuestran a cada instante las multitudes organizadas de Bolivia; sin embargo, en este momento de crisis se vuelve necesario volver hacia atrás para seguir adelante, volver al pasado para encontrar esas imágenes que refulgen en el instante que se vuelven reconocibles.

BIBLIOGRAFÍA

“A cinco siglos del desencuentro América-Europa”, entrevista a Jorge Sanjinés, *Generación*, núm. 4, La Paz, Bolivia, noviembre-diciembre de 1990, pp. 27-31.

“Entrevista a Jorge Sanjinés”, *Afuera*, publicación mensual gratuita, núm. 41, La Paz, Bolivia, febrero de 2007, pp. 8-9.

“Entrevista a Álvaro García Linera”, 25 de noviembre de 2008, disponible en *Mapuexpress*, informativo mapuche, <<http://www.mapuexpress.net>>, [s. p.]

ALTHUSSER, Louis, “Ideología y aparatos ideológicos de Estado”, en *idem*, *La filosofía como arma de la revolución*, 8ª ed., trad. de Óscar del Barco, Enrique Román, Óscar I. Molina, México, Siglo XXI (Cuadernos de Pasado Presente, 4), 1977, pp. 97-145.

ALBÓ, Xavier, “Etnicidad y movimientos indígenas en América Latina”, ensayo para el Primer Congreso Latinoamericano de Antropología, Rosario, Argentina, 12 de julio de 2005 disponible en *La bitácora de Xavier Albó*, pp. 1-29, <<http://albo.pieb.com.bo/>>.

ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, trad. de Eduardo L. Suárez, México, Fondo de Cultura Económica, 2005. 171

ANTEZANA, Luis H., “Sistema y proceso ideológico en Bolivia (1935-1979)”, en René Zavaleta Mercado (comp.), *Bolivia hoy*, México, Siglo XXI, 1983, pp. 60-84.

ARAYA RIVERA, Carlos, “Un cine para América Latina”, *Comunica. Revista de la Universidad Católica de Costa Rica*, [s. p.], <<http://cariari.ucr.ac.cr/~comunica/publica.html>>.

BAJO HERRERAS, Ricardo, “El tiempo circular de Jorge Sanjinés”, *El Ojo que Piensa. Revista Virtual de Cine Iberoamericano*, núm. 0, Guadalajara, México, agosto 2003, [s. p.], <<http://www.elojoquepiensa.udg.mx>>.

———, “El último boom del cine boliviano”, en *El Ojo que Piensa. Revista Virtual de Cine Iberoamericano*, núm. 0, Guadalajara, México, agosto 2003, [s. p.], <<http://www.elojoquepiensa.udg.mx>>.

BALANDIER, Georges, *El poder en escenas*, trad. de Manuel Delgado, Barcelona, Paidós, 1994.

BARTRA, Armando, “Imágenes encontradas”, *Ojarasca*, suplemento mensual de *La Jornada*, año IX, núm. 23, México, marzo de 1999, <<http://www.jornada.unam.mx/1999/03/09/oja-imagenes.html>>.

- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*, trad. de Andrés E. Weikert, México, Itaca, 2003.
- , *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. de Bolívar Echeverría, México, Contrahistorias. La otra mirada de Clío, 2005.
- BERGER, John *et al.*, *Modos de ver*, trad. de Justo G. Beramendi, Barcelona, Gustavo Gili, 1974.
- BURTON, Julianne, "Cine revolucionario. La experiencia boliviana", en *idem* (ed.), *Cine y cambio social en América Latina. Imágenes de un continente*, trad. de Gustavo García y José Felipe Coria, México, Diana, 1991, pp. 75-89.
- BOURDIEU, Pierre, *La dominación masculina*, trad. de Joaquín Jorda, Barcelona, Anagrama, 2000.
- CAJÍAS, Magdalena *et al.* (comps.), *Visiones de fin de siglo. Bolivia y América Latina en el siglo xx*, La Paz, Bolivia, Plural/Instituto Francés de Estudios Andinos/Embajada de España, 2001.
- CALDERÓN, Fernando, *Movimientos sociales y política. La década de los ochenta en Latinoamérica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XXI, 1995.
- CAMARERO, Gloria (ed.), *La mirada que habla. Cine e ideología*, Madrid, Akal, 2002.
- GARCÍA, Juan José *et al.*, *Catálogo del VIII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas. Raíz de la Imagen*, Oaxaca, Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas/Ojo de Agua Comunicación, 2006.
- CARREÑO, Gastón, "Construcción de la imagen mapuche en cine y video. El binomio ficción-documental", *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm. 3, Santiago, Chile, julio 2003, pp. 181-193, <<http://www.antropologiavisual.cl>>.
- CASTELLS ITALENS, Antoni, "Cine indígena y resistencia cultural", *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui*, núm. 84, Quito, Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina, diciembre de 2003, pp. 50-57.
- El cine de Jorge Sanjinés*, Santa Cruz, Bolivia, Fundación para la Educación y el Desarrollo de las Artes y Media/Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz, 1999.
- Cine del Tercer Mundo*, publicación de la Cinemateca del Tercer Mundo, núm. 2, Montevideo, noviembre de 1970.
- CODINA, Víctor, "Luis Espinal. Gastar la vida por los demás", *Convergencias*, año I, núm. 1, mayo de 2008, [s. p.], <<http://www.ile.edu.bo/modulos/revista/luisespinal.html>>.

COLOMBRES, Adolfo (ed.), *Cine, antropología y colonialismo*, 2ª ed., Buenos Aires, Del Sol, 2005.

Comunicar desde adentro. Investigación sobre la comunicación indígena en las Tierras Bajas de Bolivia, realizada como parte del Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Social, La Paz, Bolivia, /Confederación de Pueblos Indígenas de Bolivia/Centro de Formación y Realización Cinematográfica/Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia/Departamento de Vivienda y Asuntos Sociales del Gobierno Vasco/Mugarik Gave, 2006.

La Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas. A manera de presentación, disponible en <<http://videoindigena.bolnet.bo/clacpi.htm>>.

CÓRDOVA, Verónica, "Cine boliviano. Del indigenismo a la globalización (primera parte)", *Fotogenia*, primer suplemento especializado en cinematografía, año I, núm. 1, La Paz, Bolivia, septiembre de 2006, pp. 3-4.

— — —, "El cine boliviano del indigenismo a la globalización", *Archipiélago. Revista Latinoamericana de Análisis Político y Cultural*, núm. 3, La Paz, Bolivia, abril-mayo 2008, pp. 87-101.

CORNEJO POLAR, Antonio, *Literatura y sociedad en el Perú. La novela indigenista*, Lima, Lasontay (Biblioteca de Cultura Andina), [s. f.]

Cronología del cine boliviano (1897-1997), La Paz, Bolivia, Cinemateca Boliviana (Notas Críticas, 61), 1997.

DAICICH, Osvaldo, *Apuntes sobre el nuevo cine latinoamericano. Entrevistas a realizadores latinoamericanos*, La Habana, Escuela Internacional de Cine y Televisión/Diputación de Córdoba, 2004.

DÁVALOS, Pablo, "Movimientos indígenas en América Latina. El derecho a la palabra", en *idem, Pueblos indígenas, Estado y democracia*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005, pp. 17-33.

DÁVALOS OROZCO, Federico, *Albores del cine mexicano*, México, Clío, 1996.

Declaración del Encuentro Internacional de Comunicación y Desarrollo de los Pueblos Indígenas, Santa Cruz, Bolivia, 13 al 15 de septiembre de 2006, en <http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/comunicacion_desarrollo.doc>.

Decursos. Revista de Ciencias Sociales, año V, núm. 10, Cochabamba, Bolivia, Centro de Estudios Superiores Universitarios-Universidad Mayor de San Simón, marzo de

2003. [Número dedicado al cine boliviano que incluye una entrevista a Jorge Sanjinés.]

DELEUZE, Gilles, *Estudios sobre cine*, vol. 1, *La imagen-movimiento* y vol. 2, *La imagen-tiempo*, trad. de Irene Agoff, Buenos Aires, Paidós (Paidós Comunicación, 16 y 26), 2007.

———, *Negociaciones sobre historia del cine*, trad. de José Luis Pardo, *Eutopías. Documentos de Trabajo*, segunda época, vol. 111, Valencia, Episteme/Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, trad. de Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial, 2006.

DUNKERLEY, James, *Rebelión en las venas*, 2ª ed., trad. de Rose Marie Vargas Jastram, La Paz, Bolivia, Plural, 2003.

ECHVERRÍA, Bolívar *et al.*, *Sociedades icónicas*, México, Siglo XXI (Diseño y Comunicación), 2007.

“Laberinto de tensiones irresueltas”, en *Informe anual sobre desarrollo humano 2007. El estado del Estado en Bolivia*, La Paz, Bolivia, Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, 2007, pp. 29-79.

FAVRE, Henri, *El indigenismo*, trad. de Glen Amado Gallardo, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

FEDER, Elena, “In the Shadow of the Race: Forging Gender in Bolivian Film and Video”, en Diana Robin e Ira Jaffe (eds.), *Gender, Theory and Cinema in the Third World*, Nueva York, State University of New York, 1999, pp. 149-202.

FEIN, Seth, “La diplomacia del celuloide. Hollywood y la edad de oro del cine mexicano”, *Historia y Grafía*, revista semestral de la Universidad Iberoamericana, año II, núm. 4, 1995.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, David y María Dolores Murillo (comps.), *La memoria filmada. América Latina a través de su cine*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos para América Latina y África (Problemas Internacionales), 2002.

FERRO, Marc, “La historia en el cine”, *Istor. Revista de Historia Internacional*, año V, núm. 20, primavera de 2005.

Festival Internacional de Cine y Video de Oruro, *Plano detalle del cine boliviano*, La Paz, Bolivia, Plural, 2005.

- FLORES GALINDO, Alberto, *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes*, México, Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- FOUCAULT, Michel, *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France*, 2ª ed., trad. de Horacio Pons, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- FRANCO, Jean “Si me permiten hablar. La lucha por el poder interpretativo”, *Revista Casa de las Américas*, núm. 171, La Habana, 1988.
- GARCÍA, Gustavo y Rafael Aviña, *Época de oro del cine mexicano*, México, Clío, 1997.
- GARCÍA ESPINOZA, Julio, “Lo nuevo del nuevo cine latinoamericano”, *El Ojo que Piensa. Revista Virtual de Cine Iberoamericano*, núm. 0, Guadalajara, México, agosto 2003, [s. p.], disponible en <<http://www.eloquepiensa.udg.mx>>.
- GARCÍA LINERA, Álvaro *et al.*, *El retorno de la Bolivia plebeya*, La Paz, Bolivia, Muela del Diablo, 2006.
- GARCÍA PAVÓN, Leonardo, *La patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*, La Paz, Bolivia, Centro de Estudios Superiores Universitarios-Universidad Mayor de San Simón/Plural, 1998.
- GETINO, Octavio y Fernando Solanas, “Apuntes para un juicio crítico descolonizado”, *Cine del Tercer Mundo*, publicación de la Cinemateca del Tercer Mundo, núm. 2, Montevideo, noviembre de 1970, pp. 75-101.
- GETINO, Octavio y Susana Velleggia, *El cine de las historias de la revolución. Aproximaciones teóricas y prácticas del cine político en América Latina (1996-1997)*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales/Altamira, 2002.
- GIMÉNEZ MONTIEL, Gilberto, “Identidades étnicas. Estado de la cuestión”, en Leticia Reina (coord.), *Los retos de la etnicidad en los Estados-nación del siglo XXI*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Instituto Nacional Indigenista/Porrúa, 2000, pp. 45-70.
- , *Teoría y análisis de la cultura*, vol. 1, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Coahuilense de Cultura, 2005.
- GODARD, Jean-Luc, “Arqueología del cine y memoria del siglo”, *Pensamiento de los Confines*, núm. 7, Buenos Aires, segundo semestre de 1999, pp. 173-184.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, “Cine e indigenismo. La imagen externa. Tarahumara (Luis Alcoriza, 1964) como muestra”, en Julio Calvo Pérez (ed.), *Contacto interlingüístico*

e intercultural en el mundo hispano, vol. 2, *Actas de las V Jornadas Internacionales de Lenguas y Culturas Amerindias. Contacto Interlingüístico e Intercultural*, Valencia, del 8 al 12 de noviembre de 1999, Valencia, Instituto Valenciano de Lenguas y Culturas Amerindias/Departament de Teoria dels Llenguatges-Universitat de València, 2001, pp. 815-823, disponible en <<http://apolo.uji.es/fjgt/indigenismo.pdf>>.

GÓMEZ, Magdalena, *Lectura comentada del Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1991.

GONZÁLEZ OCHOA, César, *Apuntes acerca de la representación*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

GUADARRAMA OLIVERA, Rocío, "Paradigmas y realidades de los movimientos sociales", *Estudios Sociológicos*, vol. XV, núm. 44, México, 1997.

GUMUCIO DAGRÓN, Alfonso, *Historia del cine boliviano*, México, Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

———, *Historia del cine en Bolivia*, Oruro, Bolivia, Los Amigos del Libro, 1982.

———, *Luis Espinal y el cine*, La Paz, Bolivia, Centro de Documentación de Medios de Comunicación Alternativa, 1985.

HALL, Stuart (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Sage, 1997.

HOBBSAWM, Eric, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, trad. de Jordi Beltrán, Barcelona, Crítica, 2000.

Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, Secretaría de Educación Pública/Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación Mexicana de Cineastas (Colección Cultura Universitaria, Serie Ensayo), 1988, III vols.

Imagen. La Revista Boliviana de Cine y Video, publicación bimestral del movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano, año I, núm. 1, noviembre-diciembre de 1986.

JAMESON, Fredric, *Estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, trad. de David Sobregues y David Cifuentes, Barcelona, Paidós, 1995.

———, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, trad. de José Luis Pardo, Barcelona, Paidós, 1991.

- JAY, Martin, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, trad. de Alcira Bixio, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- KALAFATIC, Carol, "Cefrec/Video en Bolivia", en *Redes indígenas*, <<http://www.nativenetworks.si.edu/esp/rose/cefrec.htm>>.
- KING, John, *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*, Bogotá, Tercer Mundo, 1994.
- KRACAUER, Siegfried, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, trad. de Héctor Gross, Barcelona, Paidós, 1985.
- LARSON, Brooke, "Indios redimidos, cholos barbarizados. Imaginando la modernidad neocolonial boliviana (1900-1910)", en Magdalena Cajías *et al.* (comps.), *Visiones de fin de siglo. Bolivia y América Latina en el siglo xx*, La Paz, Bolivia, Plural/Instituto Francés de Estudios Andinos/Embajada de España, 2001, pp. 27-48.
- LEÓN, Christian, "Cultura y subalternidad. Entrevista con John Beverley", *Cuadernos de la Cinemateca*, núm. 5, Quito, 2004, pp. 85-90.
- , "Racismo, políticas de la identidad y construcción de 'otredades' en el cine ecuatoriano", *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm. 5, Santiago, Chile, julio 2005, pp. 91-100, <<http://www.antropologiavisual.cl>>.
- LEÓN FRÍAS, Isaac, *Los años de la conmoción, 1969-1973. Entre vistas con realizadores sudamericanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Cuadernos de Cine, 28), 1979.
- LINS RIBEIRO, Gustavo, "Post-imperialismo. Para una discusión después del post-colonialismo y del multiculturalismo", en Daniel Mato, *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005, pp. 41-67, disponible en <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/LinsRibeiro.rtf>>.
- El lugar de la seducción. Carteles del cine boliviano, 1930-2005*, La Paz, Bolivia, Consejo Nacional del Cine/Fundación Simón I. Patiño/Fundación Cinemateca Boliviana, 2006.
- MAHIEU, José Agustín, *Panorama del cine iberoamericano*, Madrid, Cultura Hispánica, 1990.

- MARIÁTEGUI, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, pról. de Aníbal Quijano, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.
- MARTIN, Marcel, *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 2002.
- MARTÍNES TORRES, Augusto y Manuel Pérez Estrema, *Nuevo cine latinoamericano*, Barcelona, Anagrama, 1971.
- MESA GISBERT, Carlos de, *La aventura del cine boliviano (1952-1985)*, La Paz, Bolivia, Gisbert, 1985.
- MONASTERIOS, Gloria, "Abya Yala en internet. Políticas comunicativas y representaciones de identidad de organizaciones indígenas en el ciberespacio", en Daniel Mato (coord.), *Políticas de identidades y diferencias sociales en tiempos de globalización*, Caracas, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales-Universidad Central de Venezuela, pp. 303-330, disponible en <<http://www.globalcult.org.ve/pub/Rocky/Libro1/Monasterios.pdf>>.
- MUÑOZ, María Eugenia, *Catálogo de cine y video. Pueblos indígenas de Bolivia. Área andina*, La Paz, Bolivia, Ministerio de Desarrollo Humano/Secretaría Nacional de Asuntos Étnicos, de Género y Generacionales, 1997.
- NAVARRETE, Federico, *Las relaciones interétnicas en México*, México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial-Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- ONG, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. de Angélica Scherp, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- PARANAGUÁ, José Antonio, "América Latina en busca de su imagen" en Jordi COSTA *et al.*, *Historia general del cine*, vol. X, *Estados Unidos, América Latina (1955-1975)*, Madrid, Cátedra, 1995.
- PASTOR, Brígida, "Del margen al centro. Cuba y el nuevo cine latinoamericano", *Razón y Palabra. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Tópicos de Comunicación, Miradas desde el margen. El cine y sus discursos*, año X, núm. 46, agosto-septiembre 2005, [s. p.], disponible en <<http://www.razonypalabra.org.mx>>.
- PEREDO CASTRO, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México, Centro de Investigaciones sobre América del Norte-Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- POOLE, Deborah, *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*, trad. de Maruja Martínez, Lima, Sur. Casa de Estudios del Socialismo, 2000.

- POPPE, René, *El paraje del tío y otros relatos mineros*, La Paz, Bolivia, Juventud, 1985.
- PRATT, Mary Louise, *Apocalipsis en los Andes. Zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo*, Washington, Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo, marzo de 1996, disponible en <<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Pratt.pdf>>.
- QUIJANO, Aníbal, “Raza, etnia y nación en Mariátegui. Cuestiones abiertas”, en *José Carlos Mariátegui y Europa. La otra cara del descubrimiento*, Lima, Amauta, 1992.
- REYES, Aurelio de los, *Manuel Gamio y el cine*, México, Coordinación de Humanidades-Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
- , *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas (Linterna Mágica, 10), 1987.
- RÍO, Joel del, “Precusores, nacimiento y plenitud del nuevo cine latinoamericano”, *Miradas*, núm. 8, 2005, [s. p.], disponible en <http://www.miradas.eictv.co.cu/content.php?id_articulo=296>.
- RIVADENEIRA PRADA, Raúl, *El cine alternativo en Bolivia*, La Paz, Bolivia, el autor, 1994.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia, *Bircholas. Trabajo de mujeres. Explotación capitalista y opresión colonial entre las migrantes aymaras a La Paz y El Alto*, 2ª ed., La Paz, Bolivia, Mama Huaco, 1996.
- , “Bolivia. Metáforas y retóricas en el levantamiento de octubre”, *Triple Jornada*, suplemento feminista de *La Jornada*, núm. 63, México, noviembre de 2003, [s. p.]
- , “Construcción de imágenes de indios y mujeres en la iconografía post 52. El miserabilismo en el *Álbum de la Revolución*”, *Tinkazos. Revista Boliviana de Ciencias Sociales*, La Paz, Bolivia, noviembre de 2005, pp. 133-156.
- , *Invisible Realities: Internal Markets and Subaltern Identities in Contemporary Bolivia*, Ámsterdam/Quezon City, South Exchange Program for Research on the History of Development/Southeast Asian Studies Regional Exchange Program, 2005.
- , “El mito de la pertenencia de Bolivia al ‘mundo occidental’. Réquiem para un nacionalismo”, *Temas Sociales*, núm. 24, La Paz, Bolivia, 2003, pp. 64-100.
- , “La noción de *derecho* o las paradojas de la modernidad postcolonial. Indígenas y mujeres en Bolivia”, *Revista Aportes Andinos. Aportes sobre Diversidad, Diferencia e Identidad*, núm. 11, Quito, octubre 2004, [s. p.], disponible en <<http://www.uasb>

edu.ec/padh/revista11/articulos/silvia%20rivera.htm>.

- , *Oprimidos pero no vencidos. Luchas del campesinado aymara y qhechwa, 1900-1980*, 4ª ed., La Paz, Bolivia, Aruwiyiri/Taller de Historia Oral Andino, 2003.
- , “El potencial epistemológico de la historia oral. De la lógica instrumental a la descolonización de la historia”, *Temas Sociales*, núm. 11, La Paz, Bolivia, [s. f.], pp. 49-75.
- , “La raíz. Colonizadores y colonizados”, en Xavier Albó y Raúl Barrios (coords.), *Violencias encubiertas en Bolivia*, La Paz, Bolivia, Centro de Investigación y Promoción del Campesinado/Aruwiyiri, 1993.
- RODRÍGUEZ, Mikel Luis, “ICB. El primer organismo cinematográfico institucional en Bolivia (1952-1967)”, *Secuencia. Revista de Historia del Cine*, segunda época, núm. 10, Madrid, julio de 1999, pp. 23-37.
- SÁDER, Emir, “Bolivia debe fracasar”, *La Jornada*, 20 de abril de 2007, [s. p.], disponible en <<http://www.jornada.unam.mx/2007/04/20/>>.
- SAID, Edward, *Cultura e imperialismo*, trad. Nora Catelli, Barcelona, Anagrama, 1996.
- , *Orientalismo*, 3ª ed., trad. de María Luisa Fuentes, Barcelona, DeBolsillo, 2004.
- SALAZAR DE LA TORRE, Cecilia, “Identidad nacional y conciencia reflexiva. La figura del indio en la plástica boliviana del siglo xx”, tesis de licenciatura en sociología, La Paz, Bolivia, Universidad Mayor de San Andrés, 2005.
- SALMÓN, Josefa (ed.), *Construcción poética del imaginario Boliviano*, La Paz, Bolivia, Plural, 2005.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, “En torno a algunos problemas de historiografía del cine”, *Archivos de la Filmoteca*, núm. 29, Valencia, junio de 1998, pp. 88-115.
- SANJINÉS, Javier, “Transculturación y subalternidad en el cine boliviano”, en Alejandro Bruzual (coord.), *Cine, política y memoria. Objeto Visual. Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional de Venezuela*, año XII, núm. 10, diciembre de 2004, pp. 11-29.
- , *El espejismo del mestizaje*, La Paz, Bolivia, Embajada de Francia/Instituto Francés de Estudios Andinos/Fundación Programa de Investigación Estratégica en Bolivia, 2005.

- , *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*, La Paz, Bolivia, Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales/Fundación Banco Hipotecario Nacional, 1992.
- , “El discurso minero y lo simbólico en la recomposición popular”, *Hispanoamérica. Revista de Literatura*, año XVIII, núms. 53-54, 1989, pp. 25-34.
- SANJINÉS, Jorge, “Neorrealismo y nuevo cine latinoamericano. La herencia, las coincidencias y las diferencias”, *El Ojo que Piensa. Revista Virtual del Nuevo Cine Latinoamericano*, núm. 0, Guadalajara, México, agosto 2003, [s. p.], disponible en <<http://www.eloquepiensa.udg.mx>>.
- , “El perfil imborrable”, en *El nuevo cine latinoamericano en el mundo de hoy. Memoria del IX Festival Internacional del Nuevo cine latinoamericano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- SANJINÉS, Jorge y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, 3ª ed., México, Siglo XXI, 1987.
- SOTO SANTIESTEVEAN, Gustavo, “Revolución”, *Decursos. Revista de Ciencias Sociales*, año VII, núms. 15-16, La Paz, Bolivia, diciembre de 2006, pp. 165-172.
- SCHIWY, Freya y Nelson Maldonado Torres, *(Des)Colonialidad del ser y del saber. Videos indígenas y los límites coloniales de la izquierda en Bolivia*, Buenos Aires, Signo/Globalization and the Humanities Project/Duke University, 2006.
- , “La otra mirada. Video indígena y descolonización”, *Miradas. Revista del Audiovisual*, San Antonio de los Baños, Cuba, Escuela Internacional de Cine y Audiovisual, [s. f.], disponible en <<http://www.eictv.co.cu/miradas>>.
- SCHRÖDER, Gerhart y Helga Breuninger (comps.), *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- SHOHAT, Ella y Robert Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, trad. de Ignacio Rodríguez Sánchez, Barcelona, Paidós (Paidós Comunicación, Cine 130), 2002.
- SHUMANN, Peter, *Historia del cine latinoamericano*, trad. de Óscar Sambrano, Buenos Aires, Cine Libre/Legasa, 1987.
- SMITH, Anthoni D., “Nacionalismo e indigenismo. La búsqueda un pasado auténtico”, *Nacionalismo en América, Revista Estudios de América Latina y el Caribe*, vol. I, núm. 2, julio-diciembre 1990, pp. 1-11.

- SORLIN, Pierre, *Los hijos de Nadar. El siglo de la imagen analógica*, trad. de Víctor Goldstein, Buenos Aires, La Marca, 2004.
- SÜSZ, Pedro, *Cine y educación en Bolivia*, La Paz, Bolivia, Centro de Estudios Sociales, 1989.
- , *La pantalla ajena*, La Paz, Bolivia, Gisbert, 1985.
- Octubre*, núm. 5, México, Taller de Cine Octubre, enero de 1979.
- TAMAYO, Franz, *Creación de la pedagogía nacional*, La Paz, Bolivia, Juventud, [s. f.]
- TOLEDO, Teresa, *Diez años del nuevo cine latinoamericano*, Madrid, Verdoux/Cinemateca de Cuba, 1990.
- Ukhamawa*, 9 de diciembre 2006, en <<http://espanol.groups.yahoo.com/group/ukhamawa/>>.
- VEGA SOLÍS, Cristina, "Miradas sobre *la otra mujer* en el cine etnográfico", *Gazeta de Antropología*, núm. 16, Granada, 2000, disponible en <http://www.ugr.es/~pwlac/G16_07Cristina_Vega_Solis.html>.
- WACHTEL, Nathan, *El regreso de los antepasados. Los indios urus de Bolivia, del siglo xx al xvi. Ensayo de historia regresiva*, trad. de Laura Ciezar, México, Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, 2001.
- YAMPU, Mario, *Modernidad y pensamiento descolonizador. Memoria del seminario internacional*, La Paz, Bolivia, Universidad para la Investigación Estratégica en Bolivia/Instituto Francés de Estudios Andinos, 2006.
- ZAVALETA MERCADO, René, "Consideraciones generales sobre la historia de Bolivia", en Pablo González Casanova (coord.), *América Latina. Historia de medio siglo*, vol. 1, *América del Sur*, 13ª ed., México, Siglo XXI, 2003, pp. 74-128.
- ZUNZUNEGUI, Santos, *Pensar la imagen*, 6ª ed., Madrid, Cátedra/Universidad del País Vasco (Colección Signo e Imagen), 2006.

VIDEO-FILMOGRAFÍA BÁSICA

¡Que viva México! (1929), Año: 1929, Dirección: Sergei Eisenstein, País: México.

Ahora de quién es la verdad. Hacia la asamblea constituyente Año: 2006, Responsable:

Alfredo copa Constantino Chileno, País: Bolivia, Producción: CEFREC-CAIB,
Argumento: Alfredo Copa, Constantino Chileno.

Castañeros del Monte Alto (Tacanas en Pando) Año: 2007, Responsable: Julio Cortés,

País: Bolivia, Producción: CEFREC-CAIB, Argumento: colectivo.

Contra viento y marea. Mujeres construyendo dignidad y soberanía. Año: 2005,

Responsable: Televisión Comunitaria, Sapecho Ato Beni, País: Bolivia,
Producción: CEFREC-CAIB, Argumento: colectivo.

Corazón aymara. Año: 1925, Dirección: Pedro Sambarino, País: Bolivia, Producción:

Bolivia Films, Argumento: Pedro Sambarino.

Desempolvando nuestra historia. Año: 1999, Responsable: Alfredo Copa, País: Bolivia,

comunidades: Caltapi y Silvi, Producción: CEFREC-CAIB, Argumento: Alfredo
Copa.

El coraje del pueblo. Año: 1971, Dirección: Jorge Sanjinés, País: Bolivia, Producción:

Grupo Ukamau y Radio Televisión Italiana, Argumento: Oscar Soria y Jorge
Sanjinés.

El venado yaqui. Año: 2003, Dirección: María Esperanza Molina Rojas, País: México,

comunidad: Sarmiento yaqui Sonora, Producción: Organización Productora:
UPAI-Sonora CDI, Argumento: Maria Esperanza Molina Rojas.

Etnocidio. Notas sobre el Mezquital, Año: 1976, Dirección: Paul Leduc, País: México.

Choiteé. Historia de un movima. Año: 2005, Responsable: Miguel Ángel Yalauna, País:

Bolivia, comunidades: San Lorenzo, provincia de Yacuna, Producción:
CEFREC-CAIB.

Historias de la revolución, Año: 1960, Dirección: Tomás Gutiérrez Alea, País: Cuba

Jatun Auka/El enemigo principal. Año: 1974, Dirección: Jorge Sanjinés, País: Ecuador,

Producción: Grupo Ukamau en el exilio, Argumento: Jorge Sanjinés, Oscar
Sambrano, en base a documentos y relatos de una historia real.

La gloria de la raza. Año: 1926, Dirección: Arturo Posnansky, País: Bolivia, Producción:

Cóndor Mayku Films, Argumento: Arturo Posnansky.

La hora de los hornos, Año: 1968, Dirección: Octavio Getino y Fernando Solana, País: Argentina

La nación clandestina. Año: 1989, Dirección: Jorge Sanjinés, País: Bolivia, Producción: Grupo Ukamau, Argumento: Jorge Sanjinés.

La profecía del lago. Año: 1925, Dirección: José María Velasco Maidana, País: Bolivia, Producción: Urania Films, Argumento: José María Velasco Maidana.

La vida de una familia Ikoods. Año: 1985, Dirección: Teófila Palafox, País: México, Producción: Juana Canseco, Argumento: Colectivo.

Los invencibles shuaras del Alto Amazonas, Año: 1927, Dirección: Carlos Crespi, País: Ecuador.

Los pueblos indígenas así pensamos Año: 2002, País: Bolivia, Producción: CEFREC-CAIB, Argumento: colectivo.

Mana Khawakuaychu/Hagamos algo contra la basura plástica. Año: 2000, Responsable: Jacinta Rodríguez, País: Bolivia, Producción: CEFREC-CAIB, Argumento: Jacinta Rodríguez.

Meu Primeiro Contato /Mi primer contacto. Año: 2005, Dirección: Mari Corrêa y Kumaré Txicão (Ikpeng), País: Brasil, comunidad: Ikpeng, Producción: Video nas Aldeias.

Pueblo mosetén. Entre la memoria y el olvido Año: 2006, Responsable: Jesús Tapia, País: Bolivia, comunidades: Pueblo Mositén, Producción: CEFREC-CAIB.

Qati Qati (Susurros de muerte) Año: 1999, Responsable: Reynaldo Yujra, País: Bolivia, comunidades: Allajsantía, Yaricoa Bajo, Yaricoa Alto, Producción: CEFREC-CAIB, Argumento: Reynaldo Yujra.

Raíces, Año: 1956, Dirección: Benito Alazrraki, País: México.

Revolución. Año: 1964, Dirección: Jorge Sanjinés, País: Bolivia, Producción: Independiente, Argumento: Jorge Sanjinés y Oscar Soria.

Sueños binacionales. Año: 2005, Dirección: Yolanda Cruz, País: México, Producción: Petate Producciones.

Tarahumara, Año: 1965, Dirección: Luis Alcoriza, País: México.

Tejiendo mar y viento. Año: 1985, Dirección: Luís Lupone, País: México, Producción: Heléne Damet, Juan Francisco Urrusti, Argumento: Luís Lupone.

Tizoc. Año: 1956, Dirección: Ismael Rodríguez, País: México, Argumento: I. Rodríguez, Carlos Orellana, Manuel R. Ojeda y Ricardo Parada León

Ukamau/Así es. Año: 1966, Dirección: Jorge Sanjinés, País: México, Producción: Instituto Cinematográfico Boliviano, Argumento: Jorge Sanjinés y Oscar Soria.

Vuelve Sebastiana (1953), Año: 1953, Dirección: Jorge Ruiz, País: Bolivia.

Wara-wara. Año: 1939, Dirección: José María Velasco Maidana, País: Bolivia, Producción: Urania Films, Argumento: José María Velasco Maidana.

Yawar Mallku/La sangre del cóndor. Año: 1969, Dirección: Jorge Sanjinés, País: Bolivia, Producción: Grupo Ukamau, Argumento: Oscar Soria y Jorge Sanjinés

APÉNDICES

I. ENTREVISTA DE JORGE SANJINÉS CON LA AUTORA, AGOSTO DE 2007, SALA UKAMAU, LA PAZ, BOLIVIA

ANA NAHMAD.— *Me gustaría comenzar de una manera general y preguntarle que piensa de las imágenes que ha construido el cine latinoamericano sobre los indígenas, desde las industrias culturales como la mexicana, hasta lo que ha construido el cine boliviano.*

JORGE SANJINÉS.— Bueno yo pienso que el primer acercamiento del cine latinoamericano al mundo indígena ha sido una visión primero folclórica, después paternal. Un paternalismo que se ha construido sobre la ignorancia y el desprecio a esas culturas. Yo pienso que en el caso boliviano, ya desde la obra de Jorge Ruiz, un documentalista boliviano muy importante, que miró, no solamente él, sino antes de él, en las primeras obras cinematográficas bolivianas, incluso desde la época muda, tuvieron una mirada respetuosa al mundo indígena, no paternal. Y pienso, que también en el caso de Jorge Ruiz, en el documentalista se hace más evidente una actitud respetuosa. Y en el caso del Grupo Ukamau hubo también un proceso respetuoso, de identificación y de compromiso con ese mundo.

AN.— *Una de las hipótesis que sostengo en la investigación que estoy formulando es que en Bolivia ha existido una lucha por las imágenes, que ha habido unas imágenes que han encubierto el mundo indígena, por ejemplo el estereotipo formulado por el álbum de la revolución estudiado por Silvia Rivera, que nos es tan fuerte como en países como México, pero que existe y que también ha habido una respuesta revolucionaria que comienza con el Grupo Ukamau y que se ha trasladado a los grupos indígenas hasta ahora. ¿Estaría de acuerdo con esta hipótesis?*

JS.— Si estaría de acuerdo, me parece que evidentemente eso es lo que ha ocurrido.

A. N.- *Me gustaría hablar un poco de su obra. Una de las cosas que yo me preguntaba al leer Teoría y práctica de un cine junto al pueblo y al ver algunas de sus películas, era ¿por qué usted mira al mundo indígena, que es lo que hace que usted mire a los indígenas en un momento histórico donde se apelaba más al poder movilizador de la clase obrera, cómo es que usted voltea a ver a los grupos indígenas como agentes de la revolución?*

Esa fue una controversia interesante en los primeros años, cuando comenzamos a trabajar películas sobre el mundo indígena, teníamos esta contradicción aparente para la gente de izquierda, como tu dices, más bien emparentada con una visión obrerista de la revolución. Pero nosotros creímos desde un comienzo, no te podría explicar exactamente porque, yo pienso que fue de alguna manera un proceso intuitivo, de mirar al mundo indígena, como un mundo potencialmente revolucionario, transformador y después fuimos haciendo más claridad sobre esa primera impresión y nos convencimos de que evidentemente en Bolivia no hay una clase obrera estable. Eso lo ha demostrado el proceso de cuando fueron despedidos los trabajadores mineros de las minas y prácticamente se despidió a una clase obrera que dejó de aparecer en el escenario político nacional. En cambio no se podía hacer lo mismo con los indígenas, no se les podía despedir del escenario, porque eran la mayoría de la sociedad nacional. Y no solamente eran la mayoría, sino que contenían recursos que a nuestro entender eran potencialmente revolucionarios: una visión colectivista de la vida, que es lo que busca la revolución ¿Qué busca la revolución? ¿Cuánto le ha costado a Cuba transformar su sociedad e inculcar el colectivismo, una

visión colectiva, aplacar el individualismo? En cambio aquí no, el quechua, el aymara, que habitan en la zona occidental de Bolivia, tienen por cultura, por tradición una visión grupal de la vida y de la sociedad. Por eso ahora hay fenómenos muy importantes que están ya resueltos en esta sociedad, por ejemplo la cuestión del poder político. En la revolución se trabaja, se inculca una idea del poder democrático, pero no siempre ocurre, tenemos países socialistas donde el poder no es democrático, sigue siendo piramidal, de arriba abajo. Mientras que en el mundo indígena el poder no es así, el poder se reparte, el poder radica en la asamblea, en el seno del pueblo y las decisiones son colectivas. Un dirigente es el representante de un poder, del poder político, no de sí, cualquier decisión que afecte a la vida colectiva debe ser discutida, él no toma decisiones, transmite las decisiones que toma la mayoría. Entonces el poder no concentrado es también un poder revolucionario. Y como ese hay otros aspectos nos hicieron ver que el mundo era en el cual podía construirse una nueva sociedad en Bolivia.

A. *N: Cuando veo sus obras y cuando leo sus entrevistas o Teoría, percibo una cercanía muy grande con estas aristas del pensamiento crítico latinoamericano no ortodoxo como la obra de Mariátegui ¿Usted leyó a Mariátegui, considera que es una influencia en su obra?*

J. S: Como no, he leído a Mariátegui y seguramente todos tenemos una influencia de las cosas que nos interesan y nos impresionan. Hay cosas que dice Mariátegui que yo he podido comprobar al hacer cine en el mundo indígena, por ejemplo aquella idea del tema de la libertad, por ejemplo aquella cosa que decía Mariátegui de que el indio nunca es menos libre que cuando está sólo. Porque ¿qué cosa es la libertad en el mundo indígena? Es una libertad con compromiso social, no es como en el mundo occidental donde se confunde libertad con libertinaje, yo soy libre porque puedo hacer lo que me da la gana, eso es libertinaje. Que en el mundo indígena no existe, porque el libertinaje no puede darse, ¿Qué hace un comunario aislado, sólo? no sobrevive, entonces su libertad está comprometida con la felicidad colectiva.

188

A. *N: ¿Cómo definiría su cine y el del grupo Ukamau?*

J.S: Es difícil definirse a sí mismo y definir al grupo, pero creo que nos ha dado a varios integrantes del Grupo Ukamau la idea de participar del proceso histórico, de la construcción de un nuevo cambio social, que viene desde la revolución del 52 y la propia revolución del 52 que tiene sus antecedentes en la guerra del Chaco donde Bolivia, como decía Zavaleta, fue a preguntarse quien era. Entonces la gente que viene del Chaco viene con una idea de transformación de la sociedad que se consolida con la revolución. De alguna manera cuando nosotros comenzamos a hacer cine veníamos, éramos hijos de la revolución del 52 y creíamos en esa revolución, creíamos en la urgencia de la transformación estructural de la sociedad boliviana. No nos interesó la participación política directa, el partidismo, pero vimos en nuestro cine podría ser utilizado como un instrumento que complementa, que coadyuve a ese proceso liberador político y social.

A. *N.: Su cine y el del Grupo Ukamau ha tratado de captar la óptica indígena en muchos momentos, pero ¿Cómo se puede indigenizar la mirada sin ser indígena?*

J.S: Esa es una pregunta que nos hemos hecho muchas veces, es decir ¿qué derecho tendríamos nosotros, blancos mestizos, occidentales de meternos en el mundo indígena e interpretar el mundo indígena? Pero el problema del mundo indígena no es un problema racial, sino cultural,

por eso hay indígenas que son más occidentalizados que muchos blancos y hay blancos que son más indígenas que ellos. Entonces en el proceso de admiración hubo un proceso identificación, de entendimiento de ese mundo, de amor a ese mundo, que fue un motor para intentar construir ese cine desde adentro, desde adentro hacia afuera.

A. *N: En este momento histórico de Bolivia, todavía está muy presente la necesidad de mirar la realidad boliviana con los ojos y con los códigos indígenas como usted ha propuesto ¿Usted cree que su cine ha logrado este objetivo, que ha logrado masificar y que ha logrado cambiar la visión de los no indígenas que lo ven?*

J.S: Yo no creo que una obra cinematográfica pueda hacer una transformación tan grande, pero creo que si ha contribuido mucho, porque al mismo tiempo que hemos hecho las películas hemos discutidos con sectores estratégicos. Durante quince años hemos concurrido al campo, a las fábricas, a los colegios, a los sindicatos, mostrando ese cine, dialogando con la gente, haciendo foros. Creo que muchos dirigentes sindicales también han tenido influencia y han tenido que cambiar si visión del mundo indígena probablemente al ver estas películas que han tenido mucha difusión en el país.

A. *N: Volviendo al tema de la imagen y la representación. Obras como El Coraje del pueblo abrieron brecha en la propia construcción de la representación de estos grupos subalternos sobre sí mismos. Fueron obras claves para que estos grupos comenzaran la propia construcción de su imagen. ¿No se que opinaría de esto?*

189

J.S: Hablando honestamente no se, es un proceso que tendría que evaluarse. Probablemente, pero no estoy seguro.

A. *N: Yo me refiero a esta participación colectiva, por ejemplo en la filmación de El coraje del pueblo, donde la construcción no fue exterior, de afuera hacia las comunidades, sino que fue una construcción colectiva.*

J.S: Claro, Además en esa película se da un fenómeno muy interesante que ya estábamos buscando. Primero tendría que contarle, y tal vez si ha leído alguno nuestros libros debe conocer la historia que nosotros vivimos en la filmación *Yawar Mallku (Sangre de cóndor)*. Cuando fuimos a filmar esa película en el año 68, llegamos a esa comunidad campesina, con la actitud intelectual, paternal todavía, estábamos yendo a ayudar a los campesinos denunciando la campaña de esterilización masiva inconsulta que es estaban haciendo los norteamericanos en el campo, dentro de la política de control de natalidad que había impulsado MacNamara en Estado Unidos. Nos sorprendió mucho, porque habíamos entrado a esa comunidad gracias al jefe que había visto la película *Ukamau* y que nos buscó en el estudio aquí en La Paz y nos dijo que quería hacer una película en su comunidad, cosa que fue maravillosa, porque estábamos buscando, justamente en ese tiempo, una comunidad donde filmar *Yawar Mallku* y fue como mandado por el cielo. Entonces nos fuimos para allá y resulta que en esa comunidad ocurrieron cosas muy difíciles de entender para nosotros, porque a pesar de que contábamos con el apoyo y la invitación del jefe de la comunidad nadie quería trabajar con nosotros, aunque les ofrecimos salarios que eran el doble de lo que podían ganar en el pueblo aledaño. Nos sorprendíamos mucho porque no

entendíamos a que se debía esa actitud y esa conducta de la comunidad fue cada vez más hostil, hasta que en un momento sufrimos una agresión, unos jóvenes se emborracharon y apedrearon la casa donde estábamos alojados, que era la casa del jefe de la comunidad. Y nos preguntábamos que pasaba, que clase de bolivianos éramos, si éramos recibidos de esa manera por el pueblo al que queríamos ayudar, duro. Y como estrategia dijimos tenemos que irnos, pues aquí no podemos seguir, estamos peor que los gringos e intentamos comprender que estaba pasando y a última hora cuando ya estaban las cosas preparadas para irnos entendimos lo que pasaba, y justamente estaba pasando lo que le hablé hace poco del tema del poder, el jefe de la comunidad no tenía ningún poder, porque si lo hubiera tenido el mínimo poder hubiera ordenado que nos ayudaran. Ahí nos dimos cuenta que el poder no residía en él, y que nosotros cometimos el grandísimo error de no consultar a la comunidad para entrar a ese lugar y que estaban enojados porque habían violentado su derecho y por tanto hicimos una muestra de respeto a su cultura proponiendo que convocara al Yatiri, para que viera en las hojas de la coca si nosotros estábamos ahí por el bien o por el mal y se consultó con la gente, todos estuvieron de acuerdo y se hizo una ceremonia fantástica, hermosa, toda la noche, varias operaciones especiales, rituales y después el clarividente miró las hojas de la coca, sacó sus conclusiones, habló con el jefe, el jefe se acercó a nosotros y nos dijo: - la coca ha dicho que ustedes tienen el corazón limpio, así que vamos a cooperar. Y ahí cambió todo, hicimos la película y la seguimos construyendo teníamos el guión, tal vez no entendimos la trascendencia de este mensaje e hicimos una película como *Yawar Mallku*, que responde narrativamente a estructuras formales occidentales, por eso la película tampoco tuvo mucho éxito entre los campesinos, tuvo mucho éxito en Venecia, en la crítica, en las universidades, en la ciudades, pero en el campo no.

190

Pero aprendimos, razonamos en lo que había ocurrido y decidimos cambiar, justamente por el fracaso de la película en el campo, dijimos que pasa esta película no funciona en el campo, porque no pertenece a la cultura de ellos, no contiene la visión que tienen de la vida, no tiene sus ritmos internos, es otro lenguaje, otra cultura.

Entonces si queremos hacer un cine en Bolivia, un cine boliviano tenemos que respetar los códigos expresivos andinos, y ¿Cuáles son esos códigos, cual es la hermenéutica que debe manejar ese proceso? Y nos dimos cuenta por ejemplo que el protagonista ya no puede ser un individuo, como en el mundo occidental que es individualista. En el mundo andino el protagonista es colectivo, imagínate *El coraje del pueblo* con un protagonista colectivo y los planos debían buscar otra manera de construirse, que el primer plano era un instrumento propio del lenguaje expresivo individualista; entonces buscamos planos más abiertos que permitan la participación de la gente, que en un mismo plano puedan participar espontáneamente varios personajes, ir construyendo otra narrativa y ese es un proceso de búsqueda que comienza después de *Yawar Mallku* con la próxima película que se llamó *Los caminos de la muerte*, que no se pudo terminar, fue una película que fue boicoteada probablemente por los norteamericanos, porque después de *Yawar Mallku* que les costó la expulsión del Cuerpo de Paz aquí. Esa película motivó la investigación en la universidad y en el congreso y se llegaron a las conclusiones de que la película estaba evidenciando la verdad y el gobierno expulsó al cuerpo de Paz, aquí en Bolivia, entonces fue un golpe político muy duro para los gringos y no iban a estar de brazos cruzados esperando a que nosotros les diéramos otro golpe, ¿no? Nosotros, ingenuamente, no nos dimos cuenta de eso, hablamos más de la cuenta de la historia de la película y la película fue totalmente quemada en un laboratorio europeo y no salió. Después hicimos *El coraje*, pero ya en la película anterior estaban planteadas las transformaciones, el protagonista colectivo, planos abiertos, búsqueda de

un plano que después se llamó el plano-secuencia integral, que después se concreta en la película *La nación clandestina*. Y *La nación clandestina* por eso es ya una película desde el mundo aymara hacia fuera, porque está manejando una narrativa que no es Europea, es una narrativa andina.

A. *N: Que bueno que llegamos a la Nación Clandestina, mucha gente coincide que es una de las obras más importantes del cine latinoamericano, pero en términos de Bolivia ¿Cómo definiría a Sebastián Mamani, cómo caracterizó este personaje, qué representa?*

J.S: Yo creo que el problema clave es el intentar un acercamiento al fenómeno de la identidad. Sebastián Mamani es un hombre que pierde su identidad, extraído de la comunidad, llevado con buenas intenciones a la ciudad, como ha pasado con muchos niños aymaras, para que aprenda el idioma de los dominadores, desvinculándolo de su propia cultura, de su propia identidad. Así que Sebastián crece, se hace hombre, sin identidad propia, lo que le pasa al él como individuo, le puede pasar a un pueblo sin identidad. Cuando un hombre o un pueblo no tienen identidad, y no saben quienes son, y no saben que quieren, puede surgir a raíz de eso la violencia, la confusión. Entonces la película cuenta la recuperación de la identidad a través de la cultura y está el proceso de la danza como una alegoría de la cultura, el vuelve a ser el mismo a través de la cultura, se encuentra a sí mismo cuando entiende a su cultura y la respeta y la asume.

A. *N: Hace unas semanas platique con Don Reynaldo Yujra y el me comentaba que en Bolivia aun existen muchos Sebastianes Maisman ¿Usted que opina?*

191

J.S: Como no, por supuesto ese es un proceso muy largo que tendrá que disipar el tiempo, yo creo que el proceso político que estamos viviendo va a ayudar, en gran medida a que eso ya no ocurra, porque ocurría antes el llamarse con un apellido indígena ocasionaba varios problemas en la sociedad de rechazo. Un hombre con apellido Mamani o Quispe no tenía acceso a los estudios militares, ni policiales, era muy rechazado en muchos círculos de la sociedad, tenía que avergonzarse de su propia identidad, de su propio apellido y una manera de sobre vivencia, de intercalarse, de interrelacionarse con el resto de la sociedad citadina era mimetizarse con un apellido español y eso sigue ocurriendo todavía, pero creo que ya no va a ser tan fácil, yo pienso que después del triunfo de Evo Morales, es muy temprano para emitir un juicio en este momento, pero yo creo que en los próximos años los jóvenes que tengan que enfrentar ese problema, tal vez antes se está generando un orgullo. Hay zonas donde se está recuperando la ropa, la gente se está volviendo a poner la ropa tradicional, con más cariño, con más respeto, se está revalorizando. El triunfo de Evo Morales está demostrándole a toda la gente indígena que ellos pueden, antes estaban convencidos de que eran inferiores, de que era verdad el discurso del opresor y ahora se demuestra lo contrario.

A.N: No sé si esté de acuerdo con que hay un cambio en las representaciones de los grupos indígenas, considerando lo acaba de decir, y no se que tanto tenga que ver esto con las imágenes, con un cambio en las imágenes y hasta en la misma producción de cine indígena

J.S: ¿Usted conoce el trabajo de CEFREC? Por que esa es una experiencia interesante en la que los propios indígenas están haciendo su cine y eso es muy importante.

A.N: ¿Qué opina del cine indígena?

J. S: Yo creo que es temprano... ha pasado en la China también, cuando se encontró con el arte cinematográfico, tardó bastante tiempo en hacer su cine, era como un lenguaje que no entendían muy bien y algunas películas chinas eran incluso chistosas, porque eran demasiado didácticas, se veía por ejemplo un señor que entraba a una casa y salía con una niña y un a vos en *off* decía hombre entra casa y sale con una niña. Había una dificultad de entender la mecánica expresiva de la imagen móvil. Es un arte completamente distinto, porque sencillamente el cine que llega aquí es como una acumulación de toda la cultura occidental en búsqueda de la expresión visual, ahí está la pintura, la pintura en el mundo indígena se cortó de pronto con la conquista. Yo pienso que cuando ellos recuperen el dominio de su propia visualidad, van a poder hacer un cine propio y extraordinario, todavía no lo están haciendo, yo todavía no he visto una película indígena que me llame la atención, por ejemplo. Pero creo que lo van a hacer y cuando lo hagan va a ser algo extraordinario, tiene mucho talento, mucha capacidad, mucha sensibilidad.

A. N: ¿Le parece que el cine y el video indígena lograrán descolonizar la mirada, se podrá generar una descolonización, podrán transformar esta forma dominante de la visión de occidente?

192

J.S: Yo creo que sí, en la medida en que ellos apliquen sus propios códigos culturales, su propia visión, su propia manera de entender y de componer la realidad y no copien las películas occidentales y o querer hacer como los occidentales, yo creo que si lo van a lograr, pero es un proceso largo, no podemos pedir que hoy mismo ocurra. Va a ocurrir porque ellos manejan y tienen una cultura poderosa, la cultura indígena es una cultura poderosa que ha entendido muchas cosas que los occidentales no han entendido. Yo lo estoy planteando eso también en una novela que acabo de escribir, porque me interesaba mucho ese tema e hice un poco como *La nación*, que escribí primero como novela, eso poca gente sabe, nunca la publiqué por cierto. Aunque yo había comenzado como escritor mi vida expresiva, después me agarró el cine, pero ahora he vuelto a la literatura y esta novela, no me inhibo en publicarla si es que funcionara, porque creo que es inherente al momento en que vivimos y va a contribuir a generar un espacio reflexivo en la sociedad boliviana. La novela está construida sobre la urdimbre de hechos históricos. Y es un personaje histórico desde fines del siglo XVII al siglo XX.

A. N: Para una generación, si se le podría llamar, posmoderna como la nuestra que ha sufrido tantos desencantos históricos, nos suena un poco lejano ese cine revolucionario, ese cine emboscado ¿Usted cree que se pueden re-actualizar estos temas?

Claro que si, hay toda una corriente en América Latina, en Argentina, en Brasil, de jóvenes que quieren hacer un cine revolucionario y han comenzado a ver obras nuestras a pedir las películas y siempre que las llevamos a la Argentina al Brasil tienen mucho éxito y hay mucha gente joven, jóvenes cineastas que están interesados en este tipo de cine, que antes se despreciaba mucho. Hace diez años por ejemplo todo el mundo que hacía cine joven decía: - ojo este no es cine

militante, cine político, no es cine comprometido, ni social-, estaban encandilados con el cine americano y creo que hay un nuevo encuentro de los jóvenes con el cine que puede ayudar a transformar la sociedad.

A. *N: ¿También esta estética de la violencia, que propuso el nuevo cine latinoamericano sigue teniendo vigencia? Por ejemplo, dejar se ser un arte complaciente, dar un impacto en los espectadores.*

J.S: A ver ¿explíqueme un poco más su concepción de la violencia en el cine latinoamericano?

A. *N: Estoy pensando en la estética de la violencia que propone Guber, o esta cuestión de generar un impacto en el público, es decir, no sólo entretener o dejar de entretener. Cree que esto pueda seguir funcionando.*

J.S: Lo importante para mí es que una película logre un nivel de fascinación. Ahora la violencia es inherente a la psicología humana y por alguna extraña razón es muy atractiva siempre. Es decir la idea de la presencia de la muerte y del peligro siempre a ¿acompañado? al hombre, lo ha puesto delante de su propio destino. Entonces sea con violencia o sin violencia una película tendría que cautivar. Pero no es lo mismo que contemos una historia de *El Coraje del pueblo* en un documental frío, podíamos haber hecho un documental con esa historia, es lo que quería la televisión italiana, por ejemplo. La televisión italiana no pensaba en una película de reconstrucción, dramática ni nada de eso, sino que quería una película documental sobre algún minero; pero no habría tenido nunca el mismo impacto. Dramatizamos los hechos, reconstruimos la violencia que hubo en esa historia, dentro de un lenguaje que intentó fascinar al espectador lo más que pudo, sin hacer concesiones, por supuesto. Porque esa siempre ha sido una buena regla del trabajo del grupo Ukamau, no hacer concesiones, la violencia en las películas nuestras no se deleita en sí misma, no es una protagonista en sí misma, como ha ocurrido en el cine del mundo, en general ese es el cine americano.

193

A. *N: Yo quería preguntarle un poco sobre estas dos Bolivias que usted siempre está retratando en conflicto ¿Cree que ese conflicto pueda resolverse en el actual proceso político? Este conflicto de las dos Bolivias que chocan, que se encuentran en crisis.*

J.S: Lo veo muy difícil. Estamos viendo lo que está ocurriendo ahora con lo de la constituyente ¿Qué pasa ahí? Es decir, el grupo dominante, acostumbrado a vivir a costa del estado Boliviano, grupo social privilegiado sobre los demás, sobre las mayorías, para el cual la vida siempre fue bastante fácil. No se resigna ante la idea de tener que compartir con las mayorías desposeídas la riqueza del país, no tienen ya acceso a los privilegios, ni a los abusos con los cuales antes convivía, están desesperados y van a hacer lo posible para, como dicen: *sacarnos al indio de encima*. No soportan la idea de que un indio sea su presidente, no los pueden soportar, es una cosa que los tiene absolutamente amargados. Y el racismo se está recrudeciendo en el país, estaba bastante contenido, existía, pero estaba contenido y ahora se ha abierto más fuertemente y hay expresiones muy feroces racistas en relación al gobierno, al presidente. Y se va a complicar porque de por medio se encuentran intereses económicos poderosos, la gente del oriente no quiere perder las tierras, que mañosamente han acaparado y abusado. Los políticos de derecha

no quieren perder su estatus, ni su estado. La clase blanca ha mirado y mira, todavía, con desprecio al indio. Miedo, temor, hay ese miedo atávico que ha quedado desde el cerco de Tupac Katari. Se ha manifestado muchas veces, cuando ha habido conflictos, la gente del sur de la ciudad ha tomado medidas, a comprado armas, siempre pensando: - los indios van a entrar, nos van a atacar, nos van a sacar, nos van a robar-. Una ciudad cercada, tienen conciencia de su minoría étnica, tienen miedo. Tendríamos que reeducar a los blancos para que convivan con la sociedad indígena y eso es bien ¿difícil? Los jóvenes, tal vez los niños, pero los otros no van a aceptar, o se van a ir o van a llevar al país a un conflicto armado y me temo que aquí tendríamos una guerra civil.

A. *N: ¿En ese sentido como ve el futuro?*

J.S: Yo lo veo bien, lo veo positivo porque finalmente Bolivia es un país mayoritariamente indígena, a demás los indígenas saben lo que quieren lo que no sabían los otros. Los otros eran imitadores, por eso la sociedad boliviana ha sido siempre imitadora, añorando siempre Europa o añorando a E.U., copiando todo de ellos. Entonces esa gente mayoritaria tiene una cultura propia, tiene una visión propia. Una manera de vivir, de compartir. El aislamiento geográfico de Bolivia no ha sido tan trágico en el fondo, no tener mar nos aqueja mucho, hemos perdido mucho dinero seguramente, pero nos ha preservado, es uno de los países con una identidad más preservada del continente. Y el pueblo aymara y los quechuas también, han tenido la enorme sabiduría de preservar su visión, su cultura, su identidad. Usando varias técnicas de sobre vivencia, como lo digo en mi novela, han hecho la guerra cuando estaban seguros de ganar. Pero cuando no, han hecho la guerra clandestina, de simulación, a los curas a la religión católica la han ¿? Porque han aceptado las externas rituales, van a misa, a procesiones, comulgamos, nos santiguamos, pero seguimos creyendo en los dioses tutelares, en los achachilas, en la Pachamama y eso les ha permitido sobrevivir, porque otros grupos indígenas que han resistido con la guerra al final los han exterminado Chile, Argentina, Uruguay.

Para la investigación de la tesis me dirigí al Centro de Formación y Realización Cinematográfica de Bolivia, en ese espacio tuve acceso a una gran cantidad de videos realizados por comunidades indígenas. Una tarde mientras analizaba el material entró un hombre a la oficina que me resultó conocido, pero no recordaba donde había visto su rostro, cuando pregunté quien era me dijeron que Reynaldo Yujra, inmediatamente me vino a la mente el protagonista de *La nación clandestina*. Este encuentro fue inesperado pero muy importante pues significaba un vínculo entre las dos expresiones visuales más importantes de Bolivia, el cine de Jorge Sanjinés con el Grupo Ukamau y el video indígena. Solicité una entrevista con el actor y director aymara, quien accedió amablemente.

Quedamos de vernos una tarde en Alto San Pedro, donde se encuentran las oficinas del CEFREC. Don Reynaldo Yujra es un indígena aymara, serio y reservado de entrada, pero que con el fluir de la conversación me reveló parte de sus experiencias por los caminos del cine y posteriormente del video indígena en Bolivia. Ha sido actor de obras de gran importancia como *La nación clandestina* (1989), de Jorge Sanjinés y *Ajayú*, entre otras cintas. Además ha sido parte del proceso de video indígena como realizador y actor en varias películas como *Qati Qati* (Susuros de muerte). Esta entrevista es un acercamiento a uno de los pioneros de la construcción interior de las imágenes indígenas de Bolivia.

Comenzamos charlando de temas generales, de unas jornadas del CEFREC donde se exhibieron unos videos indígenas y luego me preguntó que si conocía a una mexicana que estaba viviendo en Bolivia, posteriormente nuestra plática se concentró en la Asamblea Constituyente y las últimas noticias acontecidas.

195

REYNALDO YUJRA.- Anoche estaba escuchando el informativo y dijeron que con el estado plurinacional los indígenas, dijeron que el directorio de la asamblea ha observado que es el legado. De esa manera el MAS (Movimiento al Socialismo) ha retrocedido atrás, ya no quiere vaya primero el título del estado plurinacional, entonces hay un problema. Ayer estaban en el canal 4, estaba Loyola Guzmán, que es la representante del MAS y el de PODEMOS (Partido democrático), estaban ahí. Ayer estaba escuchando. Haber que pasa. Es un proceso difícil, no es tan fácil. Tampoco quieren que haya justicia comunitaria, no quieren saber de eso.

ANA NAHMAD.— *Es un tema difícil. Pero se tiene que ganar lo del Estado plurinacional.*

Reynaldo Yujra: Al final, la última salida va a ser guerra civil, no hay otra.

Ana Nahmad: *¡Uy! No me diga, imagínese.*

Reynaldo Yujra: La gente no quiere, la gente quiere estar en el poder, la gente es ambigua, quieren agarrárselo, (quieren la autonomía) departamental, quieren llevárselo (el poder) y centralizarlo en los departamentos. Haber qué pasa.

Después de comentar los últimos sucesos y los problemas que se enfrentaba la Constituyente comenzamos la entrevista.

A: *Me gustaría que me platicara un poco sobre su experiencia; ¿cómo se inició en los medios (de comunicación), en el cine?, ¿cómo entró a este mundo de las imágenes en movimiento?*

Y: Ya, yo en primer lugar, no tengo una formación académica, no he sido egresado de ninguna escuela de cine o escuela de actuación. Yo soy como cualquier otra persona, empecé a trabajar

como cualquier obrero de un taller de metalmecánica. Antes de eso, en el año 80 recién he emigrado aquí, del campo a la ciudad, entonces; yo empecé a trabajar en varias actividades, he trabajado de albañil, estaba como panadero, en panadería también, de ahí recién he tomado el metalmecánico. Entonces, yo estaba trabajando en el Alto San Pedro, en un taller. Un día cualquiera un cliente trajo un trabajo para que le hiciéramos una estructura metálica. No sabía, yo entonces, del cine boliviano, del cine, qué películas había aquí en Bolivia, porque yo vivía en el campo, no estaba aquí en la ciudad. Entonces, lo conocí (a Sanjinés); viene un señor con cabello largo, barbudo, trae el trabajo y quiere que se lo hagamos en una semana. El dueño del taller, un chileno alto, me dice: no sé, depende si es que puedes acabar en una semana recibimos, sino no. Yo le he dicho: si lo voy a hacer en una semana, máximo. Bueno, se le recibió. Este señor me decía: mira, quiero que me lo termines hasta el sábado, pero que sea sin pintar, no lo vamos a pintar, lo máximo 20 pesos bolivianos y una propina. Entonces yo empecé a trabajar y terminé en una semana.

Al recoger el trabajo, me decía entonces: maestro, no quieres trabajar con nosotros. Yo respondí: depende de cuanto me pagas, eso era lo primero. Y también, un vez que se pruebe la estructura –tenía un caballete y balanceaba–. Por curiosidad yo preguntaba ¿para qué es esto señor? Él decía: esto es para ir cazar lobos en el monte, por ahí el animal viene, y cuando estás arriba el animal no te hace nada, no puede subir. Así en broma decía. Entonces, me dijo que estaba interesado en trabajar conmigo, sí quería trabajar yo. Bueno, entonces te vamos a hacer la prueba en el estudio, yo no sabía que era el estudio. Me citaron de un día al otro, en la Plaza Pérez Velazco, a las 8 en punto, ahí te espero, me esperas ahí. Yo fui, he estado ocho menos cuarto ahí parado, no aparecía, ocho menos diez, ocho menos cinco, nada, a las ocho en punto aparece exactamente, como si hubiera estado debajo de la tierra, no le he visto caminar, ahí se aparece ocho en punto. De ahí fuimos al estudio del grupo Ukamau, que había estado en La Plaza Pichincha, y una puertita pequeñita se abre. Por primera vez entré al ascensor, no conocía el ascensor, entramos, subimos arriba, y al entrar ya entró diciendo:

-Beatriz, he encontrado a la persona que andaba buscando, ahora a mí no me interesa esperar un año, dos años, en el rodaje.

Yo no sabía de rodaje, ¿de qué está hablando? Así yo entré: cómo está señor, señora, saludando. Ahí había una persona que trabajaba –cómo se llama–, un hijo de un minero, le dice (Sanjinés): instáleme el proyector de 16mm y cárgame las dos películas *Yawar Mallku* y *Ukamau*. A. ¿Y era la primera vez que veía las películas?

Y. Primera vez en mi vida, yo nunca había visto una película. Había visto una película, una sola película, que estaban dando, con un telón grande, colgado, donde uno como mono que estaba agarrando una chica en su mano –que era el King Cong–, y eso me atraía y he entrado. Por primera vez viendo la película, me senté adelante. Cuando empezaron a proyectar parecía que el King Cong venía hacía a mí. Me asustaba también, pues. Me salí porque me daban como mareos ahí adentro. Después no había visto nada de película, tampoco las películas bolivianas, en ese tiempo yo no sabía.

Entonces, una vez que ya estaba listo (el proyector), dijo: Jorge, ya está listo. Me ha hecho pasar a un cuarto pequeñito. Me han proyectado. Solito me había sentado hasta que las películas terminaron. Al terminar la primera película me dijo: ¿qué te ha parecido? --me pregunta qué había entendido de la película. Yo estaba contando. Me ha dicho el trabajo para eso es, nada más, no me ha dicho que es para actuar, me ha dicho el trabajo para eso es. No entendía nada, si el trabajo era para proyectar. Ni imaginaba esas cosas. Entonces, me ha dado un pequeño

diálogo, chiquito, para que me lo aprenda de memoria y en su tiempo traducírselo al aymara. Igual me ha citado: ¿mañana a las dos puedes venir?, me dijo. No mañana, pasado. Yo me lo aprendí, lo traduje al aymara. Estoy de vuelta en la oficina. Me ha preguntado si ya lo aprendí, como recitación nada más hablaba, nada de actuación. Está bien, ha dicho. Otro texto me ha dado, más. Pero, yo no entendía qué era, para qué es esto que me está haciendo hacer este señor. Al final, después de una semana me dijeron: cuánto estás ganando; este es mi sueldo, estoy ganando tanto; me dicen: nosotros te vamos a pagar lo que estás ganando en medio día, medio día vas a venir aquí y en la tarde en la casa, ya no vas a venir. Ya, está bien. Me han dado muchos libros de cine, también me daba charlas de problemas sociales de la sociedad boliviana, de la deuda externa, de la deuda interna, y más me hablaba de Fidel Castro, el presidente de Cuba. Incluso teníamos revistas que nos llegaba –revista *Prisma* creo, no sé cómo se llama–, nos llegaba, cada mes venía la revista. Entonces, iba leyendo y nos salíamos de ahí de las oficinas en las mañanas a dar unas vueltas. Yo ya estaba entrando poco a poco al tema social. Pero la actuación no entendía. Después me ha dicho, vamos a hacer la prueba con cámara de video, una VHS, me ha filmado con eso cuando estaba hablando. “No voy a poder, que voy a poder”. “No, ¡vas a poder! (decía Sanjinés)”. Me seguían pagando, a mí me incomodaba lo que me estaban pagando, no voy a poder, para qué me están pagando.

Así, poco a poco he entrado. Me hablaba el Jorge, ya no me decía señor, ni maestro, nada, me decía Reynaldo, después pasó a Sebastián, porque el papel era Sebastián Mamani, Maisman. Sebastián, me decía (Sanjinés), ya me acostumbraba con Sebastián, tienes que meterte en el personaje. No entendía, qué es meterse en el personaje. Jorge, preguntando, pero cómo voy a meterme en el personaje, ¿voy a volver a nacer? ¿qué voy a hacer? Se reía, también. Me decía: no, te estoy diciendo que tienes que creerte que eres ese personaje de Sebastián Mamani. ¡Ah! Recién entendí, después de tanto tiempo: por qué no me enseñaste antes, pues perdí tiempo. Recién entendió. Al final me ha dado el guión de *La Nación Clandestina*, tenía un volumen alto, me ha dado una semana para que lea, y para que termine de leer y volver a contarle, porque estaba pagado con una beca, me habían dado como una media beca, en las mañanas venía, en las tardes no, entonces tenía que hacerlo.

He leído el guión, en una semana he terminado. He descubierto muchos problemas en el guión. Yo había vivido lo mismo en mi comunidad. Que la gente, por ejemplo para entrar al cuartel, cambiaba de apellido. Justamente tocaba el problema de la identidad, el guión. Eso, un poco me incitó más interés. Entonces, lo voy a hacer, sí voy hacerlo. Cuando ya entregué el video y el guión, ya está bien, ¿entonces ya entiendes todo?, sí ya. A partir de lo que he leído del guión he ido tomando más interés. He practicado en un cuartito chiquito, ahí vivía, entonces, en las noches empezaba a practicar, empezaba como borracho a gritar, a veces a sacar llantos, también lloraba. A partir de eso ya me he metido, ya era como una costumbre que tenía. Me he metido en el personaje antes del rodaje, hasta la gente en la calle, mis amigos cuando me encontraban: bueno Reynaldo, ¿qué pasó, por qué estás tan preocupado, qué te ha pasado? Yo, sin embargo, no estaba preocupado, nada, yo estaba normal, pero ya para la gente no era Reynaldo, era otra persona que estaba preocupada. Creo que de verás me he metido en el personaje de Sebastián Mamani, he vivido ese personaje. Además me he identificado. Y así he estado estudiando un buen tiempito, tampoco me apuraban. Ya después de que yo ya actuaba, ensayábamos más y más, también eso me lo exigían. Y cuando lo hacían contrataron una compañera, que tenía que ser una compañera en la película. Ya con eso, ensayaba todos los días, los diálogos. Así yo he llegado a ser

como actor de cine. Pero yo no me sentía como actor, yo me sentía que era un intérprete de la realidad de la sociedad boliviana de lo que está pasando en ese momento.

Ya estábamos cerca del rodaje, ya había gente que contrataba equipo técnico, el vestuario, las otras cosas. La gente del equipo técnico me decía: hola, cómo estás estrella de cine. Y esa palabra: estrella de cine, era como una palabra de provocación. No me gustaba para nada estrella de cine, me están insultado, así sentía; no entendía a qué es estrella de cine. Después ya hemos empezado a rodar, tampoco ha sido fácil. La película está grabada en plano-secuencia, no tiene cortes, plano primer plano, la cámara como era secuencia te perseguía, detrás de vos, delante de vos. Eso me ponía un poco nervioso. En las primeras escenas estaba nervioso, después ya, poco a poco, le perdí el miedo. Trabajar al rededor de 40 personas como equipo técnico que estén, te pones nervioso. Pero como ya estaba metido en el personaje no me importaba, para mi no existía nadie, solito, normal, estaba loqueando, estaba peleando, así. Así estaba.

Así hemos filmado la película. En dos etapas hemos filmado. Del año 87 al 88. Y del 88 al 89 ya terminaron la película. Y él (Sanjinés) se fue a presentarse al festival de San Sebastián, España. Y ahí se presentó. El mejor festival del cine europeo, creo, es San Sebastián España. Ahí han ha competido con varios directores de cine, esta película (*La Nación Clandestina*). Ha hecho competencia con Konchalovski, que es un director norteamericano, que incluso han trabajado una película con equipos bastante sofisticados. Nosotros habíamos trabajado con equipo hecho, o construido, yo mismo he construido el dolling y he construido una grúa que balanceaba y giraba, dolling circulares y todo eso. Pese a todo eso ganó el primer premio en San Sebastián España. Aquí, cuando se dio la noticia que había ganado La concha de oro, la Beatriz feliz, todos también. Y cuando vuelve el Jorge también, ya llega alegre, contento.

198

Después de eso, en el año 90 se estrenó la película en la Cinemateca Boliviana, simultánea, estaba 8 semanas la película en la cartelera. La gente se mataba para entrar al cine y él (Sanjinés) arriba mirando la cola, ni tan de noche. Entonces, yo también he estado en la cabina de las salas distribuidoras, en las cabinas donde está proyectando, estoy ahí, la gente allá abajo, en la sala. En la parte donde yo, Sebastián Mamani, lo paran a los militares y mandan a rodar. Y esa parte la gente se ha parado y ha empezado a aplaudir, la mitad del cine han aplaudido, cuando le mando a rodar su guitarra, a ver tu arma, les ha gustado. Al final de la película, la gente saliendo, como he salido mirar al balconcito, me ha visto la gente me han sobrevivido de muerto. Me pedían autógrafos. Yo los primeros de la exhibición he negado firmar autógrafos, no quería, porque yo decía: no puedo hacer, porque dentro de la cultura aymara no existe que es autógrafo. Me he negado, no quería. La gente con lo que he dicho se ponían mal, se sentían mal. A mucha insistencia de los compañeros que me decía: no, sabes que Reynaldo, me decían, la gente te valora y quiere tenerlo, hácelos, no te hagas el divo. ¡Ya!, al final ya he dicho. Cada autógrafo que hacía no hacía firma, no tanto, tenía que hacer una pequeña dedicatoria, espero, ojalá la película te haya servido en el uso de tu identidad cultural, ese era el autógrafo que veía la gente. Ya no podía ni escribir, mi mano, ni los bolígrafos agarrar. El equipo que íbamos a proyectar, todito teníamos que dar la firma. Yo ya no podía escribir.

Recién, después de que se estrena la película he llegado a entender que es ser estrella de cine. Recién entendí que no había sido un insulto, ni una provocación. Había sido más bien que cuando uno hace una película, todo mundo te conoce, quién no te conoce, en la calle te decían: Sebastián Mamani, Sebastián Maisman, otros murmurando, otros te gritaban, otros te hacían la burla, otros te agarraban. Recién entendí que es una estrella de cine.

Así empezó el cine y después he empezado a trabajar en otras películas, por ejemplo, *Para Recibir Cantos Pájaro*, también trabajaba, que toca el problema del racismo esa película. Después con otros productores he trabajado también. Primero con *Ajayú*, he hecho un papel protagónico igual. Después he trabajado en los videos también. Así sigo hasta ahora trabajando como actor en las películas de ellos cuando me invitan. Así sigo, y además con lo que estoy haciendo en el CEFREC, no simplemente me quedo como actor. En las entrevistas había dicho, en la prensa, que algún día voy a dirigir un corto pequeño. Ha eso he llegado. Lo que pasa es que se necesita dinero para hacer cine. He hecho un video de ficción que también obtuvo varios premios en diferentes festivales. Ese video de ficción me lo han pirateado, la gente ya lo están vendiendo. Y eso te baja el ánimo. ¿Para qué, para que otra gente esté haciendo plata, para qué lo hago? Hasta ahorita tengo un guión, pero necesito dinero para realizarlo, unos 30 mil dólares; ya he hecho un presupuesto de cuánto le puedo pagar a la gente por día, para que me ayuden, para que tenga una continuidad de varios días, por que si yo le digo ayudamé, colaboramé, me van colaborar uno o dos días y tampoco voy a poderle exigir a la gente: quiero que hagas esto así, quiero que trabajes, no, yo quiero que esto así; se van a aburrir entonces. Así, estoy ahorita trabajando en el CEFREC.

A. Podemos volver un poco. ¿Sebastián Mamani cambió algo dentro de ti? Supongo que sí, por la experiencia. Pero, ¿el personaje qué representa, cómo ve al personaje, cómo se relaciona con la historia de Bolivia?

Y. Sebastián... Aquí en Bolivia hay miles de Sebastián Mamanis y Sebastián Maismans; mejor, miles de Sebastián Maismans y pocos Sebastián Mamanis. Porque es una realidad de la sociedad boliviana, de la construcción, de la gente maleada, de la gente que se enajena de su propia identidad, eso se vive a diario. De eso es reflejo esta película también, además habla de la nación clandestina, porque sabemos que aquí en Bolivia tenemos 36 nacionalidades con diferentes idiomas, con diferentes costumbres, con diferentes usos y costumbres. Estos pueblos para entonces estaban practicando sus valores culturales clandestinamente, no estaba a la luz como está hoy día. Esa nación clandestina, ya no existe nación clandestina, ya está a la luz todo. También, creo que valió la pena hacer esta película, no ha sido en vano que ha llamado mucho a la consciencia, mucho a la reflexión de la identidad cultural. Por ejemplo, hay un doctor que vivía muchos años en Estados Unidos, y nosotros hemos proyectado este video, *La Nación Clandestina*, a 80 kilómetros de la Paz, en Coropai, el doctor dice: yo he tenido por casualidad estar aquí en Bolivia y ver esta película, y eso a mí me ha llamado mucho la atención, y por eso yo ya estoy aquí y ya no quiero volver más a Estados Unidos. Eso dijo un doctor y está trabajando en el campo.

A. Y esta cuestión de la máscara también tiene mucho que ver con la identidad, todo el tiempo cargando la máscara. Es interesante también.

Y. El baile, el Danzanti, es una danza sagrada, aunque eso ya lo estaban volviendo folklore, ya lo estaban folklorizando. En una escena, que estaba tomada con un zoom de lejos, dentro de la multitud de la gente, bailando, el director estaba en un cerro, estaba haciendo con señas su labor de mando, en ese momento, bailando, bailando, de pronto me he sentido como metido en una bolsa de nailon, como asfixiándome; porque la máscara tiene ojos abiertos, la boca abierta, la nariz hueca, pero yo me sentía como metido en una bolsa de nailon, ya no tenía cómo respirar; si es que no forzaba la máscara, yo creo que ya no existía, en verdad creo que hubiese muerto ahí mismo; porque yo he forzado la máscara porque estaba asegurada aquí para que no se caiga, he

tenido que forzarlo y recién forzándolo la máscara hemos sacado, sino en segunda ya estaba muerto. De esa manera, yo digo que con esa danza no se hace la burla, porque es una danza sagrada, porque esa danza la bailan cuando hay problemas en las comunidades, puede que haya problemas de sequía, pueden ser problemas de helada, no sé. La persona, digamos, el que asume ese baile, el danzante, es elegido por la comunidad, y en la comunidad lo eligen faltando un año y esa persona tiene que ser una persona joven, digna, respetuosa. Cada comunario, cada persona, van regalando de lo mejor que ellos tienen, de comer, lo van alimentado; y el joven ya está consciente que se va a sacrificarse al año. Es como si cada vecino, cada comunario, esté limpiando sus culpas, sus pecados, con el sacrificio. Es por eso que van a bailar una noche, un día, depende que momento vaya. Yo creo que no, ni bailando una noche... el baile de una hora, media hora, es out, muerto.

A. Claro, porque está pesadísima.

Y. Tampoco es pesado. No, no es pesado. El problema es que como es una danza sagrada, nadie puede hacerse la burla. Qué hace la gente, se sacrifica bailando. Yo me he hecho la burla colocándome eso, no sé, entonces casi me muero. En realidad. Harto respeto a la danza, no es chiste.

A. Y, al video indígena ¿cómo entró, cuándo?

Y. Yo del 87 hasta el 95 he estado trabajando en el Ukamau. Ukamau, no es una empresa, creo que llegó un momento de déficit, ya no tenía recursos para solventarme, para pagarme un sueldo, porque tampoco uno no puede vivir a puro aire. Ellos mismo me dijeron: mira Sebastián, no hay dinero, pero quisiera que tú te busques un trabajo pequeño por ahí y cuando ya tengamos otro proyecto te buscamos. En ese sentido, yo me he retirado, me he ido a Santa Cruz, y he estado trabajando en Santa Cruz como 6 meses. En Santa Cruz me encontré con el Iván, Iván Sanjinés, director del CEFREC, - ¿qué haciendo?, me dijo, -yo aquí trabajando. Me dijo: mirá, estamos organizando un Festival de Cine y Video de los Pueblos Indígenas, porque no nos ayudas en eso; ya, dije, sí; dijo, llámame al teléfono éste porque estoy yendo en La Paz; yo también voy a salir a La Paz, porque para entonces tenía que trabajar en una obra de teatro en Alemania, ya me había aprendido el primer acto, ya lo tenía, el segundo acto me faltaba, entonces tenía que venir a recoger eso aquí a La Paz, y al mismo tiempo aprovechar e ir a la oficina del CEFREC. Coincidieron las fechas, entonces llegué, me ha dicho puedes venir desde mañana. Entonces he empezado a trabajar ahí; en Santa Cruz ya había terminado. Hicimos el festival, 5° festival de cine y video de los pueblos indígenas, en 96. Y a partir de ese festival, del 5° festival, nace el proyecto, que esa ahorita el Plan Nacional de Comunicación Audiovisual Indígena. Y este plan ya empieza con un taller de comunicación en Cochabamba, un taller de un mes y con participación de diferentes pueblos indígenas de otros países, como Brasil, como México, como Chile. A partir de ese taller ya con el Plan ya empezamos trabajando, trabajando. Empezamos a producir nuestras propias producciones, documental, video. Porque nosotros para el festival del año 96, no tenía CEFREC producciones para el festival, excepto unos cuantos videos que había hecho el Iván, Suwenkina, el otro, cómo se llama, uno guaraní que también está filmado por oriente; había unas cuantas películas, que estaban hechas, pero no había, CEFREC no tenía. México tenía más producciones, Brasil igual tenía más producciones; nosotros estábamos cero, no teníamos ninguna producción. Así hicimos el festival, Iván era parte del CLACPI, Consejo Latinoamericano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas. En 97 ya hicimos algunos documentales. En 98 ficciones

ya hemos metido, varias ficciones. En 99, yo realicé este video *Susurros de Muerte*. Hasta ahora seguimos trabajando en eso, varios materiales ya tenemos, estamos llegando como cerca de 300 títulos de videos hechos por el plan nacional indígena, parte del trabajo del CEFREC.

A. Y *Susurros de Muerte*, podemos hablar un poco de esa producción.

Y. ¿La has vistos?

A. Sí, la vi hace poquito que viene (al CEFREC). ¿Qué participación tienes dentro de la producción? ¿Eres guionista?

Y. Ese guión, no ha sido un guión hecho como una novela, que te sientas y empiezas a escribir. Acá ha habido varios ajustes, yo lo escribí durante un año; estuve escribiendo y después no me gustó, estaba borrando, no había computador, era en máquina de escribir, en máquina de escribir tienes que arrancarlas. Es un cuentito eso, que mi abuelo me ha hablado en las noches: uno de sus hijos, allá en el campo, pues siempre van, como una buena profesión no existe, van a cuidar en las noches, dice que ha ido una noche a dormir ahí y justo Qati Qati –Qati Qati es una cabeza humana que vuela en las noches– llega ese día; llegando, ella, él, al ver que pasa eso grita Qati Qati, mi tío lo remedo, pues igualito. Como la cabeza no estaba yendo a molestar a él, tampoco sabía donde estaba riéndose, con lo que ha molestado el otro se ha enojado y se ha vuelto. La escena era más, me parece o quizás, una escena macabrosa, yo un poco suprimí eso, llegaba la cabeza y lo golpeaba de lado y lo ensangrentaba, así lo dejaba al tipo. Pero yo no he puesto esa situación, más bien he hecho algo espiritual. Eso es la historia, nada más era. Yo digo así tenemos que llegar; la idea era eso. Yo ya empiezo un poquito a contar cómo puedo hacer, si yo empezaba con la papa, el rabo de la papa, el cuento, cómo lo narro, cómo hago, digo. Entonces, yo he buscado elementos, varios elementos dentro del video, por ejemplo, el símbolo, la sangre, por qué camina en el sueño de blanco, por qué está así sin llucho, por qué se baña, por qué está así en agua cristal, todas esas cosas, y por qué la mujer, por ejemplo, se va por auto. Ya estaban muchas cosas prediciendo ahí, pero el tipo no hacía caso entonces; por eso he entretrejado todos esos elementos para poder mostrar en el video cómo puedo contar esto. Hay mucha gente de antropología, por Brasil, por Argentina, me solicitaron este material de video para un poco analizar sobre el tema del soporte visual.

201

A. Un poco, es en un sentido de recuperar las creencias, como las tradiciones.

Y. Claro. Por ejemplo, ahí, está corriendo el riesgo, o el peligro de perderse, esos cuentos, mitos, leyendas. Hay muchos mitos, leyendas, que se pueden hacer. Un poco es para recuperar y rescatar esos mitos y leyendas que existen en las comunidades indígenas, para eso se ha hecho este video también.

A. ¿Y tú crees que el video te puede ayudar mucho más que cualquier otro medio para esta recuperación?

Y. Sí, ayuda bastante. Porque estas producciones materiales de video se difunden en las comunidades, no simplemente es para la ciudad. Por ejemplo en 98 o 99, formamos una red de comunicación audiovisual, una red de comunicación donde formamos red y núcleos, un núcleo podía abarcar 5 o 6 comunidades, tenían que estar el lugar. En este núcleo había difusores capacitados. El núcleo tenía su VHS, su material de video, digamos por paquete, su televisor, donde no había luz ahí tenían su motor generador, una tela blanca y ellos difundían. A través de

estos materiales de video se difundieron también salen las demandas de las mismas comunidades. Ellos proponen, dicen: nosotros tenemos esta historia, queremos que se haga también aquí; sí, está bien, no hay problema, aquí hay comunicadores, hablen con ellos, la propuesta nosotros ahí en La Paz, como tipo técnico CEFREC, la vamos a poder guionizar y en la parte de producción. Eso, un poquito, es lo que nos ha facilitado entrar a las comunidades para sacar esos cuentos, mitos y leyendas que ellos tienen. Nosotros no hemos tenido mucha dificultad de eso, ingreso a las comunidades. Pero entrar una persona externa es difícil, no pueden entrar fácil, porque son una gente muy celosa en las comunidades. Eso también nos ha facilitado mucho, por eso decimos: nosotros no hacemos un cine o un video junto al pueblo, nosotros hacemos un video o un cine desde las comunidades para las comunidades. Es lo que hacemos nosotros

A. Habrá en Qati Qati, Susurros de muerte, alguna influencia del cine de Jorge Sanjinés. Tú crees que haya algunos elementos que se retomen, que se continúen.

Y. Hay elementos. Por ejemplo, ahí se habla del pasado, del presente, se habla de los sueños, de los símbolos que existen en las comunidades andinas o indígenas. Por ejemplo, *La Nación Clandestina* hablaba del tiempo. El tiempo dentro de la cosmovisión andina no es lineal, es cíclico o circular, porque el pasado nunca es pasado, siempre está el pasado o el presente o el futuro ahí mismo dándole vueltas. Digamos pasó esto y otra vez, igual nos lo estamos encontrando, estamos encontrando, porque en el mundo occidental la visión es lineal, por ejemplo, todo pasado es pasado y, además, el mundo lineal sigue esa banda, va adelante. Por eso, a veces, la gente antigua, los señores, decían: hay que ir adelante mirando atrás y adelante. Y eso creo que estamos también hoy en día ya llegando, el futuro no siempre puede estar adelante, el futuro puede estar atrás. Creo también hemos llegado a eso con el mandato de Evo Morales, que gobierna con ese predicamento, con lo indígena en el campo. Un compañero que se ha preparado sindicalmente, estaba ahí, pero no podía llegar más adelante.

202

A. Eso iba a preguntar ¿Cómo ve todo este trabajo, por ejemplo, desde la experiencia de Ukamau y todo el proceso del video indígena?, ¿Usted cree que haya influido un poco este cambio en las imágenes en el hecho de que llegara un presidente indígena? O sea, ¿que también las imágenes o la producción visual han contribuido ha este cambio?

Y. Las producciones que hemos hecho nosotros, aquí en CEFREC, hemos trabajamos con las cinco confederaciones matrices, cinco confederaciones nacionales, que existen aquí a nivel nacional en Bolivia, como la CSUTCB, Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia; CIDOB, Confederación Indígena de Bolivia, Confederación Sindical Colonizadores de Bolivia; Federación de Mujeres Bartolina Cisa; CONAMAC, Confederación Nacional de Ayllus y Marcas de Collasuyu. Con estas organizaciones y también con organizaciones locales en las regiones, hemos ido difundiendo los materiales, porque, como había dicho, estos videos se difunden y, además, a través de este video no simplemente es mirar y listo, después que se ve el material en video hay un debate, los materiales de video generan debate, y la gente se preguntaba por su propia identidad, por sus costumbres, por la realidad de lo que estaba pasando. Porque al ver el video que proyectamos, no ve una persona o dos personas, ve por lo menos unos 50, 80 o 100 personas. El video es como si fuera un libro, un libro te cuesta leer un tiempo, en un día no terminas un libro, pero ese resumen de ese libro lo lees en una media hora, cuando ves ya inmediatamente has leído rápido el libro. A través de este video genera debate. No simplemente hemos trabajado aquí en La Paz, hemos estado a nivel nacional en los 9 departamentos, nos hemos metido a los

rincones de los pueblos indígenas, como la Amazonía, hemos llegado donde no hay ni luz, donde no hay ni televisión. Creo que ha servido mucho el trabajo de la comunicación audiovisual indígena; porque si no hubiese existido esta comunicación audiovisual indígena, no, no, qué la prensa, los periodistas, quién va ir a hablar así, esto es así, no. El trabajo hemos hecho bastante ha servido.

A. También ha habido, creo yo, una transformación en la forma cómo los indígenas se conciben a sí mismos. Que, creo, que tiene que ver con este proceso. No sé cómo lo vea; o sea, ha habido una transformación en las representaciones y auto-representaciones de los indígenas.

Y. No le entiendo su pregunta.

A. El otro día oía a Álvaro García Linera narraba una anécdota: fue Evo Morales a una comunidad, estaba repartiendo ayudas económicas a unos niños, les preguntó que iban a hacer con ese dinero, y un niño le respondió: lo voy a ahorrar para cuando sea grande. Evo Morales le preguntó al niño: ¿qué quieres ser cuando seas grande? el niño le dijo: quiero ser presidente. Esto es una revolución, porque es un cambio en la forma de concebirse. Y me parece que esto tiene también que ver con las imágenes.

Y. En el video nosotros hemos... cada lugar que nos proponen mostramos la realidad de años atrás, de la época de la colonia, cómo ha llegado la colonia, cómo han sido esclavizadas y explotados nuestros antepasados, nuestros tatarabuelos, nuestros abuelos, eso es lo que mostramos a la gente. Y la gente inmediatamente empieza a tomar conciencia, porque los videos que hacemos son videos motivadores. Estos materiales de video han sido muy importantes. Por que hasta el año 90, ni yo mismo, ni los mismo aymaras, veía a la gente de la Amazonía, esos 34 pueblos indígenas que existen en Beni, Pando, Santa Cruz, eran vistos como si fuera gente salvaje, teníamos todavía esa idea de que son gente desnuda. Cuando salió el año 90 por primera vez la Marcha por la Dignidad y el Territorio, recién se ha llegado a conocer que existía esa gente en el monte, ahí por tierras bajas. A partir de eso, ya se han ido reconociendo, valorando, la gente ya empezó a hablar de otros pueblos indígenas; más antes sólo se hablaba de aymara, quechua, guaraní y los uru chipayas, porque la mayoría nacional de los bolivianos es aymara, quechua y guaraní, de eso es lo que se hablaba. Pero no se hablaba de chimanes, ese ejjas, mosetenes, yuracares, no se hablaba de los yuques, no se hablaba de los trinitanos, los mojeños, cayuvabas, chacobos, yaminás, tantos que existen. No se hablaba de eso, se habla de los pueblos indígenas que son mayoría nacional. Los materiales de video, mucho han servido de reflexión para la gente, que hoy en día ya valora. Por eso también se está pidiendo el reordenamiento territorial, porque antes que llegue la colonia, ¿acaso había comunidades?, ¿acaso había provincias?, ¿a caso había cantones?, ¿a caso había ciudades? No había, se era uno sólo. Cuando llegó la colonia española nos han dividido, como estamos viviendo ahora. Eso es lo que no se quiere, por eso se está pidiendo la autonomía indígena, provincial; se está pidiendo por como antes como éramos, por nosotros, cada pueblo indígena tenía su propio gobierno autónomo, autónomo de sus valores culturales. Hoy en día no quieren saber, siempre están proponiendo un Estado unitario monocultural, sí quieren tomar como estado que sean reconocidos los pueblos indígenas íntegramente, pero que no tengan su propia autonomía, que no manejen sus propios recursos, eso están planteando. Y ahora, los indígenas están planteando un estado plurinacional y una autonomía indígena provincial territorial. No quieren eso, la oposición, la gente de derecha, no quieren eso; siguen queriendo tener poder, siguen queriendo que dependan de la autonomía

departamental. Los pueblos indígenas, dicen, no queremos depender de las prefecturas, más bien que ellos consulten a la gente sobre lo que se está haciendo, pero no metiéndose como ahora mismo. Esa es la pelea grande. Ojalá se dé ese estado plurinacional y la autonomía indígena.

A. *Cree que el video pueda ayudar en esta lucha, el video indígena.*

Y. Sí. Va ayudar bastante, va ayudar. No será un 100 por ciento pero sí ayuda mucho.

A. *Cree que el video indígena, ahora que se habla mucho de la descolonización, pueda ayudara a cambiar la mirada de las elites, no sólo de los propios indígenas.*

Y. No sé. Yo creo que la elite, tiene que llegar algún día a comprender que gracias a ese mismo pueblo indígena, hoy día, la gente de las ciudades come; sino fuera por los pueblos indígenas, qué comería, la plata, por más que tengan plata, ¿montón de habitantes con plata pueden comer?, sino hubiera otras producciones, qué harían, qué comerían. Y eso es lo que no piensan y no reconocen. Que los indígenas son ignorantes, los indígenas son como animales, que no saben leer, ese es el pensamiento que tiene ahorita; pero algún día tienen que comprender. Si no comprenden, hay mucha gente que está pensando, hablando de una guerra civil. Una guerra que gane, vamos a exterminarlos. No es lo que está queriendo el pueblo, nadie quiere eso. ¿Pero, sino van a comprender? Yo creo que ahorita la derecha ya ha caído, ya les duele, pero no quieren, siguen insistiendo, siguen insistiendo. Porque a la derecha, si es que cae, le va a costar recuperarse unos 20 o 30 años, recuperar el poder, no lo van a poder recuperar facilito. Ahora mismo quién lo va a dejar, la gente ya no; la gente inmediatamente se moviliza. Ya no es como antes, durante los gobiernos dictatoriales nos hacían andar a punta de balas. Digamos, ahorita que están haciendo bloqueos la solución era a punta de balas y la gente tiene miedo y se escapaba; la gente que se estaba preparando la sacaban a la tortura, la tortura los botaba; el mismo Evo, el presidente que está ahorita es así, torturas lo botaban. Ha hecho una lucha, esperemos que su lucha no sea en vano, pero vale la pena que esté ahora en el poder. Ojalá haga más cosas estando ahorita en el gobierno, está en sus manos esas cosas que puede hacer.

204

A. *En ese sentido, ¿cómo ve el futuro del video indígena y de Bolivia? ¿cómo cree que vaya a terminar toda esta experiencia?*

Y. Mucho dependería del gobierno. Ahorita, sí el gobierno del Evo apoyara al cine boliviano o la cine indígena, haría un fondo como CONACINE, pero CONACINE es para gente... no hay para gente indígena, si soy indígena no. Que sea un fondo especial para gente indígena que haga su propio cine. Se pude hacer, yo pienso. Si es que no fomenta, no va a poder. El cine ahorita, si tú estás proyectando no recuperas nada, entonces se tiene que buscar algo, necesitas fondo perdido, fondo perdido hay que buscar para hacer más cine indígena. Video igual se va a estar haciendo. Pero va a llegar un día en que la gente se va a cansar, también. Yo veo eso. Ojalá apoye el gobierno al cine boliviano o al cine indígena.

A. *Y el futuro de Bolivia ¿cómo lo ve? ¿Cómo va a terminar? o ¿cómo va a continuar?*

Y. No hay... Todo lo que tú piensas, lo que puedes decir... pero no. Hay enemigos metido dentro de eso, y no le da paso. No podemos decir fácilmente así va a ser Bolivia. Se quiere que sea así Bolivia, pero no sé. Ahora mucho depende de la Asamblea Constituyente. Ahora mismo están en problemas, se está metiendo la Capitalía, Chuquisaca quiere llevarse los dos poderes, el ejecutivo y el legislativo. Aquí en La Paz hay dos millones de habitantes, Chuquisaca tiene como 800 mil

habitantes para dos millones no es nada y quieren llevársela (la capital). Encima de eso, la derecha o la media luna apoya para que se vaya (la capital). Ahí están los que tienen extensiones de terreno, no es por hablada, por ejemplo este Rubén Costa, prefecto de Santa Cruz, cantidad de terrenos tiene y están resguardados por policías bolivianos, , policías privadas que dependen del estado pero son privadas. Ahorita no hay como decir Bolivia así va a ser. Lindo sería decir que será estado plurinacional. Pero también hay que tener gente capaz en las regiones, en las comunidades, como manejarlo. Por ahí puede que sea mal, puede bien, mucho depende. Si se da la Asamblea Constituyente tal cual la quieren los pueblos indígenas, puede ser un ejemplo para otros países latinoamericanos, para otros países, si Bolivia ha hecho pueden entonces así, se puede ir así. Pero si esto va a fracasar, fracasar como en Ecuador que ha hecho intentos, otras van a intentar, se fracasa, ya. Si es que fracasa esto, otra vuelta vamos a volver a los 500 años. Con mayor gusto nos van a dominar, nos van mandar punta de balazos. Y ese es el temor también. Ojalá no pasé. Eso es lo que te puedo comentar, al respecto de la situación que está viviendo Bolivia.

A. Pues, muchísimas gracias. Muy bonita la entrevista. Gracias por el tiempo. No sé si quisiera agregar algo más.

Y. No.

A. ¿Algunos planes para el futuro, el cortometraje?

Y. El problema es que no hay financiamiento. No hay quien te financie a fondo perdido. No hay, ese el problema. Aquí en CEFREC no hay para tal cantidad, máxima hasta 5 mil dólares. No hay. Hay cosas que comprar, cosas que alquilar, cosas que llevar para otro lado, y tiene un costo.

205

A. ¿Pero sería un mito, una ficción?

Y. Una ficción. Más me gusta ficción que documental. Por que he hecho un documental, pero cuando te abres mucho, te abres, te abres al filmar, pero cuando hay que editar, que se vea bien, rápido, es difícil, no puedes. Cuando es ficción, nada de eso, todo está en tus manos, puedes manejar, controlas la gente, a tus actores mover, el movimiento, las miradas; y allá tienes guión, puedes hacerlo, pero en documental no; la música se te presenta y te abres y ya no puedes hacer nada.

A. Bueno. Reynaldo muchísimas gracias.

Y. No tiene porque, ojalá le sirva para algo.

ÍNDICE DE IMÁGENES

PÁGINA	IMAGEN
38	Hoja promocional de la cinta <i>Corazón Aymara</i> , foto: Cinemateca Boliviana
40	Argumento de <i>La gloria de la Raza</i> , foto: Cinemateca Boliviana
42	Foto fija de <i>Wara-Wara</i> , Cinemateca Boliviana
43	Foto fija de <i>Wara-Wara</i> , Cinemateca Boliviana
45	<i>Cristo aymara</i> , Cecilio Guzmán de Rojas, 1939, imagen tomada de Cecilia Salazar, "Identidad nacional y conciencia reflexiva. La figura del indio en la plástica boliviana del siglo xx"
46	<i>El triunfo de la naturaleza</i> , Cecilio Guzmán de Rojas, imagen tomada de Cecilia Salazar, "Identidad nacional y conciencia reflexiva. La figura del indio en la plástica boliviana del siglo xx"
49	Logotipo del ICB, foto: Cinemateca Boliviana
53	Afiche de <i>Vuelve Sebastiana</i> , imagen tomada del libro <i>El lugar de la seducción. Carteles del cine boliviano, 1930-2005</i> .
57	Fotogramas de <i>Vuelve Sebastiana</i> , tomados del libro <i>Plano detalle del cine boliviano Plano detalle del cine boliviano</i> .
58	Fotograma tomado de la cinta <i>Vuelve Sebastiana</i> .
59	Fotogramas tomados de la cinta <i>Vuelve Sebastiana</i> .
72	Fotogramas tomados de la cinta <i>Revolución</i> .
73	Fotogramas tomados de la cinta <i>Revolución</i> .
74	Fotogramas tomados de la cinta <i>Revolución</i> .
75	Fotogramas tomados de la cinta <i>Revolución</i> .
76	Fotogramas tomados de la cinta <i>Revolución</i> .
89	Cartel de la cinta <i>Ukamau</i> , imagen cortesía Cinemateca Boliviana
92	Imágenes del guión técnico de la cinta <i>Ukamau</i> , tomadas del libro <i>Teoría y práctica de un cine junto al pueblo</i> .
93	Imagen del guión técnico de la cinta <i>Ukamau</i> , tomada del libro <i>Teoría y práctica de un cine junto al pueblo</i> .
95-97	Fotogramas tomados de la cinta <i>Ukamau</i> .
98	Foto de <i>Yawar Mallku</i> , tomada de http://www.filmreference.com
100	Fotograma la cinta <i>Yawar Mallku</i> .
102	Jorge Sanjinés y miembros del Grupo Ukamau durante la filmación de <i>Yawar Mallku</i> , foto: Cinemateca Boliviana.
104	Fotogramas finales tomados de la cinta <i>Yawar Mallku</i> .
105	Fotogramas tomados de la cinta <i>Yawar Mallku</i> .
106	Fotogramas tomados de la cinta <i>Yawar Mallku</i> .
107	Fotograma tomado de la cinta <i>Yawar Mallku</i> .
110	Fotogramas tomados de la cinta <i>Yawar Mallku</i> .
112	Fotogramas tomados de la cinta <i>Yawar Mallku</i> .
115	<i>Huelga y masacre</i> , Miguel Alandia Pantoja, 1954. Imagen tomada de Cecilia Salazar, "Identidad nacional y conciencia reflexiva. La figura del indio en la plástica boliviana del siglo xx"

118	Fotogramas tomados de la cinta <i>El coraje del pueblo</i> .
119	Fotogramas tomados de la cinta <i>El coraje del pueblo</i> .
120	Fotogramas tomados de la cinta <i>El coraje del pueblo</i> .
125	Cartel de <i>El coraje del pueblo</i> tomado del libro <i>El lugar de la seducción. Carteles del cine boliviano, 1930-2005</i> .
131	Imagen de <i>La nación clandestina</i> , tomada de http://www.trigon-film.ch
146	Foto tomada de http://plandecomunicacionindigena.org
153	Foto del programa de la muestra del V FESTIVAL DE CINE Y VIDEO DE LOS PUEBLOS NDÍGENAS AMERICANOS, tomada en Cinemateca Boliviana.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS, 5

INTRODUCCIÓN, 6

1. CULTURA, REPRESENTACIÓN Y VISUALIDADES HEGEMÓNICAS, 16

Representación y poder, 20

Las visualidades hegemónicas en América Latina, 25

2. DE LAS CEGUERAS COLONIALES A LA REVOLUCIÓN VISUAL, 29

Cinematografías latinoamericanas y representaciones indígenas, 30

De imágenes indígenas o la invisibilización de el otro, 32

Resultados bifurcados de la Revolución de 1952, 48

Vuelve Sebastiana, 53

Avatares identitarios de la nación boliviana, 65

Revolución bifurcada, 68

3. LA VANGUARDIA VISUAL. REVOLUCIÓN DE LAS IMÁGENES SOBRE LOS INDÍGENAS, 78

Ukamau. La ruptura del orden de visibilidad, 88

Metáforas del discurso corporal. Sangre y biopoder en *Yawar Mallku*, 98

Memoria, historia y lucha por las imágenes. *El coraje del pueblo*, 113

Experiencias extremas de las miradas externas, 126

4. LA MIRADA NÓMADA: AUTORREPRESENTACIÓN INDÍGENA Y TOMA DE LOS MEDIOS
AUDIOVISUALES, 137

Bolivia. Procesos del video indígena, 146

Características y lucha del video indígena boliviano, 153

Oprimidos pero no invisibles, 164

CONCLUSIONES. DE LAS CEGUERAS COLONIALES A LA INSURRECCIÓN DE LAS IMÁGENES, 167

BIBLIOGRAFÍA, 171

VIDEO-FILMOGRAFÍA BÁSICA, 183

APÉNDICES

I. Entrevista de Jorge Sanjinés con la autora, agosto de 2007, Sala Ukamau, La Paz, Bolivia, 187

II. Entrevista de Reynaldo Yujra con la autora, julio de 2007, Cefrec, La Paz, Bolivia, 195

ÍNDICE DE IMÁGENES, 206