



Cine Boliviano: del indigenismo a la globalización

Verónica Córdova S.*

Resumen

Este artículo recorre brevemente algunas etapas fundamentales del cine boliviano, desde la etapa silente o muda hasta el periodo contemporáneo. La propuesta es ver el cine como una herramienta de comprensión de la historia nacional, con énfasis en la tendencia indigenista que ha tenido el cine boliviano y cómo esta tendencia refleja momentos claves de la formación de la conciencia nacional boliviana.

Palabras Clave

Indigenismo; Identidad; Nación; Revolucionario; Mestizo.

Abstract

The paper looks at some of the most important stages of Bolivian cinema, from the silent to the contemporary periods. It aims at looking at cinema as a tool for an understanding of national history, with special attention to the indigenist tendency this national cinema has been known for. The paper analyzes how this tendency can be seen as a reflection of key moments in the formation of Bolivian national consciousness.

Key Words

Indigenism; Identity; Nation; Revolutionary; Mixed blood.

El cine en Bolivia es un arte esencialmente urbano: el mayor porcentaje de público lo constituye la clase media y no existen salas de cine en el área rural. Sin embargo, desde sus inicios el cine boliviano ha estado caracterizado por su temática indígena. El historiador Carlos D. Mesa lo atribuye a un interés casi obsesivo de los cineastas por recuperar los problemas de la realidad

* Cineasta e Investigadora. Enseña en el Departamento de Cultura de la Universidad Católica Boliviana y en el Departamento de Medios de la Universidad de Bergen (Noruega). Ha producido, dirigido y guionizado documentales, cortometrajes y películas entre las que se destaca *Di Buen Día a Papá* (Bolivia, Argentina y Cuba 2005). Colabora con el Proyecto Museos y Diversidad Cultural de la UNESCO como investigadora para el área andina. Es autora de *Cinema and Revolution in Latin America*, y coautora de *ICT and Multicultural Practices*. **Contacto:** Veronica.Cordova@media.uib.no



social boliviana y de sus complejas culturas. El crítico Alfonso Gumucio-Dagrón asegura que “desde su etapa más temprana hasta el día de hoy el cine boliviano ha sido, a pesar de su crónica falta de recursos, un cine combativo e independiente, comprometido con los problemas sociales del país” (Gumucio-Dagrón 1996: 85).

A lo largo de este artículo intentaré demostrar que, más que a una clara posición indigenista de parte de los cineastas, la temática indígena característica del cine boliviano se debe a problemas de identidad irresueltos a lo largo de la conformación nacional y que han encontrado un reflejo en las representaciones culturales de la pantalla cinematográfica. Como el espacio no es el apropiado para realizar una cronología exhaustiva del cine boliviano, me limitaré a analizar una pequeña selección de películas que considero representativas de diferentes etapas del cine en Bolivia, y de los conflictos de identidad de las que estas etapas son reflejo. Dichas etapas son desglosadas de la siguiente manera: La etapa silente o muda, que va desde 1898 – cuando se filman en Bolivia las primeras imágenes cinematográficas – hasta 1933, cuando deja de hacerse cine en el país debido a la introducción de la tecnología sonora. La etapa sonora, que comienza en 1941 y, para los efectos de este artículo, abarca hasta 1963, cuando se inicia en Bolivia la etapa correspondiente al denominado Nuevo Cine Latinoamericano.

Wara Wara: El indigenismo paternalista de la etapa silente

Las dos primeras películas bolivianas de ficción de las que se tiene conocimiento en la etapa silente del cine son *La Profecía del Lago* dirigida por José María Velasco Maidana y *Corazón Aymara*, de Pedro Sambarino. Ambas fueron estrenadas en 1925, y giran en torno a amores contrariados por las diferencias étnicas y culturales de los amantes, y ambas han desaparecido. La única película de ficción boliviana de la etapa silente que ha sobrevivido es *Wara Wara*, también dirigida por José María Velasco Maidana en 1929. Segmentos de esta película, que había estado perdida durante más de 50 años, fueron encontrados azarosamente en 1989 por Mario Fonseca Velasco - nieto de Velasco Maidana - y donados a la Cinemateca Boliviana.

Junto a las decenas de pequeños rollos de película negativa y positiva que conformaba la donación se encontraron recortes de prensa de la época y panfletos publicitarios que permitieron reconstruir de manera general la trama del film. La reconstrucción física, sin embargo, no era tan sencilla. La película se encontraba incompleta, faltaban escenas, planos e intertítulos y, más grave aun, estaba hecha en nitrato de celulosa, un soporte fílmico extremadamente inflamable. Se requería con urgencia transferir el material a película de acetato antes de proceder a una



reconstrucción narrativa que permitiera ponerla nuevamente a consideración del público boliviano. Ningún laboratorio consultado tenía la capacidad técnica o el tiempo para realizar un moroso trabajo de restauración. Recién en 1996, ocho años después del hallazgo, se pudo lograr suficientes fondos y el compromiso de un laboratorio en Alemania para realizar el trabajo.

En 1998 la Cinemateca Boliviana recibió una copia positiva restaurada del material, que estuvo guardado en bóvedas hasta el año 2000, cuando el cineasta boliviano Fernando Vargas se ofreció a realizar la reconstrucción narrativa del film. Para emprender este trabajo no se contaba con una copia de la película terminada ni con un guión cinematográfico, sino solamente con fuentes secundarias tales como artículos periodísticos, un panfleto de promoción de la película y *La Voz de la Quena*, la obra teatral sobre la que se basó el guión de *Wara Wara*. Fernando Vargas dedicó dos años a investigar en fuentes hemerográficas, realizar entrevistas, y a estudiar las técnicas, convenciones y estilos del cine de la época.

Como resultado de esa investigación Vargas pudo escribir un argumento provisional del filme, que luego comparó con el material restaurado y, analizando categorías tales como puesta en escena, vestuario, estilo visual y estilos actorales, pudo re-editar la película tomando en cuenta los posibles cambios introducidos por Velasco Maidana a la obra de teatro original. Para lograr una reconstrucción óptima, Vargas hizo también un análisis específico y detallado de la forma, el modo de producción y el contexto social y económico de *Wara Wara*. Este análisis riguroso, además de haber servido para guiar la reconstrucción narrativa del filme, forma parte de un libro que Vargas escribió detallando el proceso seguido (Vargas Villazón 2002).

La importancia de *Wara Wara* para el cine boliviano radica no sólo en la extraordinaria historia de su recuperación, sino también en el inusitado éxito de taquilla y crítica que tuvo durante su estreno en 1929. La película narra en estilo melodramático el romance entre una princesa incaica y un capitán español, cuyo amor está condenado por la guerra de conquista. Según el panfleto publicitario repartido durante el estreno de la película en 1929, el desdichado amor entre *Wara Wara* y Tristán

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 han hecho la desgracia y la ruina de su Imperio? Y Tristán ¿podrá matar su amor, para abroquelarse fríamente dentro de su coraza de fiero conquistador? (Susz 1990: 128)

Similares historias de amor entre las diferentes razas y culturas que conforman la geografía humana en Latinoamérica son comunes en la literatura, el teatro y el cine de la época. Para Doris



Sommer, esta tendencia refleja la intención de construir la reconciliación y la homogenización de los componentes nacionales a través de los amantes destinados a desearse uno al otro. Ya sea que el conflicto se resuelva felizmente o no, los romances giran invariablemente alrededor del deseo de un héroe joven y casto por una heroína igualmente joven y virtuosa. Estos romances reflejan en realidad las esperanzas de la nación en la unión productiva entre sus razas y culturas (Sommer 1993:30).

Historias de amor inter-racial o inter-cultural son también características del género melodramático, en el que la mayor riqueza no se encuentra en la posesión de dinero, sino en la posesión de virtud. Por eso, el héroe o heroína del melodrama puede fácilmente subir en la escala social como premio a su virtud, o dejar atrás la riqueza con tal de ganar virtud a través del amor. De acuerdo con Cecilia Absatz, el secreto detrás del gran éxito del melodrama entre audiencias populares está precisamente en esta capacidad de crear la ilusión de que el amor y la virtud pueden ser más poderosos que el dinero y las diferencias sociales o raciales (Absatz 1995:53). Aunque no sabemos cómo termina la película *Wara Wara*, es muy probable que - como en el caso de *Corazón Aymara* y *La Profecía del Lago* - el final sea la muerte, la separación o la renuncia. Contrario a lo que sucede en otros países latinoamericanos, en Bolivia las relaciones interculturales o interraciales en la literatura y el cine de la primera mitad del siglo XX están consistentemente condenadas al fracaso.

La razón para esta tendencia podría radicar en que, tanto en los años 30 como ahora, la mayoría de la población boliviana es de origen indígena. Por tanto, una política que tendiera al mestizaje daría como resultado la progresiva 'indigenización' de la sangre boliviana en lugar de su 'blanqueamiento'. Por el contrario, en países como Argentina, Brasil o México, donde la población indígena es relativamente minoritaria, los paradigmas de progreso dominantes en la primera mitad del siglo XX requerían que la sangre nacional, 'contaminada' con genes negros e indígenas, fuera progresivamente 'blanqueada' por el mestizaje a través de los inmigrantes europeos o sus descendientes.

Este discurso general puede ser leído entre líneas en la siguiente crítica a la película *Wara Wara*, publicada en el periódico *El Diario* de la ciudad de La Paz el 7 de Octubre de 1929:

Por fin en Bolivia podemos decir que contamos con la base de una cinematografía que lleve al exterior toda la grandeza de nuestra cultura pre-histórica, y más que todo haga la propaganda de las incalculables riquezas de nuestro suelo, que es suficiente para contener las más grandes colonias de inmigración. (...) *Wara Wara* constituye un monumento a la heroica tradición de los quechuas, esa raza de sufridos



que con la colonización servil de los conquistadores de la península llegaron a degenerarse en parias, que hoy no pueden todavía reivindicarse para conseguir su incorporación a la civilización.

El paternalismo del crítico que escribe la nota hace evidente la doble moral de la sociedad boliviana frente al indígena, que por un lado era considerado el origen de la 'raza'³⁶ boliviana y la prueba viviente de la grandeza de 'nuestras culturas prehistóricas', mientras, por otro lado, era acusado de constituir el mayor obstáculo al progreso de la nación.

Esta actitud contradictoria se ve también reflejada en la llamada literatura indigenista, iniciada en Perú en 1889 con la novela *Aves sin Nido* de Clorinda Matto de Turner, y que es retomada en Bolivia con *Raza de Bronce* de Alcides Arguedas, publicada por primera vez en 1919. Aunque caracterizada por su denuncia de los abusos y la explotación sufridas por las comunidades indígenas, la única solución que esta corriente literaria y artística plantea es la de redimir al indígena a través de una educación que pueda incorporarlo a la sociedad occidental. Es decir, que la única forma de que el indígena deje de ser explotado, es que deje de ser indígena.

Por otro lado, la existencia de multitudes explotadas constituía un peligro potencial de eclosión social y de violencia que debía ser contrarrestado de alguna forma. La corriente indigenista boliviana, de la que *Wara Wara* es un representante cinematográfico, eligió normalizar este peligro a través de una integración retórica, acompañada de una exclusión práctica:

El "indio" era concebido principalmente en términos negativos respecto de la cultura criolla. Lo 'indio', según innumerables ensayos, novelas, películas y discursos sobre el carácter nacional, era simplemente todo aquello exterior la 'civilización': lo primitivo, pasivo, fatalista, enigmático y atemporal. Al mismo tiempo, lo 'indio' podría también ser establecido en la especificidad histórica, exhibido con grandeza precolombina y reflejado en un pasado edénico. De esta manera, los discursos hegemónicos podían incorporar a los pueblos indígenas en el mito de la creación nacional sin preocuparse por la concesión de sus derechos políticos en la marcha de la vida nacional. (Denver 1994: 47)

Benedict Anderson llama "ventrilocuismo al revés" a este proceso - común a muchas formaciones nacionales - en el que la incorporación de ancestros indígenas a la mitología nacional

³⁶ A pesar de ser incorrecto en términos biológicos llamar a los bolivianos una *raza*, el uso del término es común en la literatura, el periodismo y los ensayos de la época.



reemplaza la incorporación de sus descendientes directos, los indios, “con quienes es imposible o indeseable establecer una comunicación real” (Anderson 1983: 198).

Al elegir y representar temas y personajes ligados con “la grandeza de nuestras culturas prehistóricas” pero sin relacionarlos ni remotamente con los herederos contemporáneos de esas grandezas; al combinar la admiración por civilizaciones pasadas con la vergüenza por los indios contemporáneos, el cine y la literatura indigenista bolivianas contribuyeron a perpetuar la exclusión del indígena de carne y hueso del proyecto de nación boliviana.

Vuelve Sebastiana y la voz indígena del Otro

Vuelve Sebastiana es una de las películas documentales paradigmáticas de la etapa sonora del cine boliviano. Dirigida por Jorge Ruiz en 1953, la película documenta la vida cotidiana de la comunidad indígena Chipaya a través de la historia de Sebastiana Quespi, una niña que deja su pueblo y se va en busca de una vida más próspera en una cercana comunidad Aymará. Considerada un hito del cine documental boliviano y latinoamericano, la película sigue sin embargo un género mixto: es documental en la medida en que se filma con personajes reales en una comunidad indígena, mientras su narrativa sigue un guión que cuenta una historia de ficción, aunque éste se haya basado en anécdotas recogidas en la comunidad de Chipaya.

Siguiendo un modo documental expositivo, la película comienza localizando geográficamente a la comunidad Chipaya y estableciendo su relación de dominación con otros grupos étnicos vecinos, los Quechuas y los Aymaras. El narrador de la película expone claramente que los Chipayas descienden de “una misteriosa raza, distinta de la Quechua y de la Aymará, y de la cual poco se sabe hoy (...). Se llamaban los *Chullpas*”.

Al establecer desde el inicio mismo de la película una clara división cultural entre las comunidades indígenas que habitan el filme, el narrador está además definiéndolos como protagonistas y antagonistas en la narrativa. Al mismo tiempo, el narrador repite sin cuestionarla la aserción Chipaya de ser descendientes de los *Chullpas*. En términos antropológicos, sin embargo, no existe una cultura *Chullpa* en Bolivia. Las *Chullpas* son, en realidad, una forma de enterramiento tradicional de todos los grupos culturales que habitaron la zona andina en la época precolombina. En la actualidad se conocen como *chullpas* tanto a las torres funerarias precolombinas que pueblan el altiplano boliviano, como a las momias que se encuentran dentro de ellas.



En las cercanías del río Lauca, donde se ubica Santa Ana de Chipaya, hay una variedad de torres funerarias que son considerados sitios de veneración para los Chipayas, debido a que ellas contenían las momias de sus antepasados. De ahí viene la idea de que los Chipayas descienden de los Chullpas. Es posible que Jorge Ruiz no haya sabido lo suficiente acerca de la historia prehispánica para entender la sutil diferencia entre relaciones de parentesco biológico y mítico, pero también cabe pensar que la alusión a “una cultura misteriosa de la que poco se sabe” - de la que habla el narrador en la película - era un toque exótico necesario para generar interés en una audiencia urbana no necesariamente preocupada por el destino de los indios Chipayas.

En cualquier caso, en *Vuelve Sebastiana* la relación que se establece entre Chipayas y Chullpas es extremadamente gráfica: en una impresionante secuencia, la película muestra una serie de imágenes de momias andinas, enfatizando especialmente a una niña cuyo peinado y vestimenta se asemejan notablemente a los que usa Sebastiana a lo largo de la película. Es más, de un plano de la niña Jorge Ruiz corta directamente a otro de Sebastiana sentada en la misma posición fetal que la momia.

La conclusión obvia de esta decisión de montaje es señalar la continuidad del pasado con el presente, enfatizando lo poco que los Chipayas han cambiado desde la época precolombina, y celebrándolo como una forma de resistencia y de pureza. En este sentido, la película refleja una de las posturas típicas de la etapa nacionalista revolucionaria en Bolivia: como una recientemente descubierta fuente de fortaleza cultural e identidad nacional, las culturas indígenas eran vistas como una especie de patrimonio nacional, y, por tanto, se trataba de ‘preservarlas’ de cualquier cambio o transformación, aún si el cambio implicase mejorar sus condiciones de vida.

El narrador del filme, sin embargo, dirige la atención del espectador a la pobreza en la que viven los Chipayas: La madre de la niña la llama para darle su única comida del día, un puñado de quinua. “Cada día hay menos comida y tú no eres la única que sufre. Sufre tu madre que no puede darles más”. En la película, los culpables de este sufrimiento son los Aymaras, quienes se han apropiado de las mejores tierras y han empujado a los Chipayas hacia las zonas infértiles y salinas. De esta forma, los Aymaras disfrutaban de una vida próspera mientras amenazan no solo la sobrevivencia física de los Chipayas, sino también su sobrevivencia como cultura.

Sebastiana es enviada por su madre a pastar su pequeño rebaño de ovejas, pero la tierra es seca y miserable en los alrededores de su pueblo. Sebastiana se aleja en busca de pastos más verdes, hasta llegar a las tierras de los temidos Aymaras. Allí, ella conoce a Jesús, un niño pastor que, contrario a sus expectativas, se porta amable y comparte con ella su comida. Seducida por el



sabor del pan y por la posibilidad de un futuro menos miserable, Sebastiana sigue a Jesús al pueblo de los Aymaras.

Al caer la tarde, la familia de Sebastiana preocupada por su ausencia se reúne alrededor del Yatiri para consultar su paradero a las hojas de coca³⁷. La coca revela que la niña está bien, pero en territorio Aymará. Su abuelo sale en su busca, y la encuentra deambulando con Jesús y comprando golosinas. El abuelo la llama, pidiéndole que regrese al pueblo Chipaya con él. La niña se rehúsa. Sentados en el atrio de una iglesia del pueblo Aymará, el abuelo le dice a Sebastiana porqué ella no debería migrar, abandonando a su familia y a su comunidad; porqué no debería cambiar sus raíces culturales por mejoras materiales.

Mientras, el narrador, personificando al abuelo, recuerda a Sebastiana los tiempos mejores que tuvieron como comunidad, la cámara muestra la vida cotidiana de los Chipayas, su forma de cultivar la tierra, su forma de construir sus viviendas y las ceremonias para sus divinidades. Convencida por los argumentos de su abuelo, Sebastiana regresa con él a Santa Ana de Chipaya. Pero el abuelo está muy anciano, está débil y muere en el camino. Durante su entierro, el narrador le dice a Sebastiana:

¡Cuánto has aprendido del abuelo! Sabes que te debes a tu pueblo, a sus tradiciones, a su espíritu invencible. Que debes luchar con los tuyos, valorando la alegría y soportando las penas. Sabes que no es justo ni es de valientes huir. Que la Madre Tierra nos da la vida y nos recoge cuando nos vamos. Que es el principio y el final de todas las cosas, y que tú y todos nos pertenecemos a Ella. ¿Entiendes ahora lo que te decía tu abuelo? Que volvieras a tu pueblo, eterno pueblo por el que velan los dioses de la tierra y aquellas mágicas deidades supremas que nos miran desde lo alto, desde lo infinito. Parece que desde su tumba el abuelo te estuviera diciendo: ¡Vuelve Sebastiana! No importa cuán dura sea nuestra vida ahora, algún día la luz brillará también para los Chipayas. ¡Vuelve Sebastiana! A tus espaldas y hacia el porvenir, los siglos te están aguardando.

En esta escena final, así como a lo largo de la película, hay una cierta tensión entre la prosa retórica del narrador y la fresca naturalidad del material filmado. Sebastiana Kespi – la niña Chipaya que representó el papel de Sebastiana – tenía diez años cuando se filmó el documental, nunca había visto una película y no tenía una idea clara de qué estaba haciendo la cámara con su imagen.

El contraste entre la voz omnisciente del narrador y la completa ingenuidad de los Chipayas, que no sabían lo que era el cine y por tanto simplemente siguieron viviendo su vida normal delante de la cámara, revela mucho más que el tono impostado y el estilo retórico del texto



narrado. Muchos críticos han señalado esta narración como el punto más débil de *Vuelve Sebastiana*. Carlos D. Mesa, por ejemplo, señala: “usar una voz en off que en el afán de explicar, ampliar criterios, hacer reflexiones, etc., sobreesatura el filme restándole fuerza expresiva a las imágenes, como si el propio realizador desvalorizara el contenido de lo que ha filmado en su capacidad de reflejar la realidad retratada” (Mesa Gisbert 1985:67).

Aunque la película se filmó con sonido sincrónico, Jorge Ruiz decidió usar un narrador que continuamente interpreta y explica las imágenes, traduce los diálogos y explora la subjetividad de los personajes. A lo largo del filme, el narrador pasa de ser la impersonal “voz de Dios”, típica del documental expositivo, a convertirse en una especie de ventrílocuo para la voz interior de Sebastiana y de su abuelo. De una forma muy inusual en el cine, el narrador no se dirige al espectador, sino que utiliza la segunda persona singular (tú) para dirigirse a Sebastiana, contándole su propia historia, verbalizando sus pensamientos, aconsejándole qué hacer y sermoneándole en una retórica paternalista.

Literalmente, el narrador habla *por* (en lugar de) la comunidad indígena en el ventrílocuismo al revés que para Benedict Anderson es típico del indigenismo latinoamericano. Ya que la mayoría de la audiencia urbana de la película no podría entender o identificarse con el lenguaje y la vida de Sebastiana, el narrador toma para sí su voz, no sólo para doblarla sino para re-crearla. Como el propio Ruiz reconoce, la narración tenía como objetivo “expresar las resonancias que repercuten en la intimidad del alma Chipaya”. (Valdivia 1998: 56)

A pesar de que Jorge Ruiz y su reducido equipo técnico se aproximaron con respeto a la comunidad Chipaya y trataron de asimilar sus tradiciones y lenguaje, es problemático asumir que fueran capaces de expresar con alguna precisión ‘el alma íntima’ de los Chipayas. De hecho, el narrador (blanco, intelectual, urbano) al hablar a Sebastiana, al hablar por Sebastiana, al hablar en lugar de Sebastiana se convierte en un avatar para el misterioso y exótico Otro indígena. Al tomar para sí la voz y la representación de los Chipayas, la película esconde el hecho de que el verdadero abismo cultural no está entre los Chipayas y los Aymaras, sino en la incapacidad de la audiencia (blanca, urbana) de entender e interpretar el lenguaje y estilo de vida de los Chipayas.

37 Un *Yatiri* es un sacerdote, consejero y curandero, la institución religiosa más importante de las culturas andinas. Una de las formas en que los Yatiris se comunican con la divinidad y con los espíritus de los antepasados es a través de la lectura de las hojas de coca, en la que el Yatiri encuentra la sabiduría para responder a todo tipo de preguntas.



A través de la extraña estrategia de dirigirse a Sebastiana para decirle cosas que ella no necesita oír porque las está experimentando, la película se está dirigiendo en realidad a la audiencia y realizando para ellos una especie de traducción de la complejidad de la vida y la cultura Chipaya. En este sentido, el narrador le dice a Sebastiana lo que ella está experimentando no para que ella lo sepa, sino para que la audiencia lo entienda. Es más, el narrador le está informando a Sebastiana del modo en que la audiencia occidental está interpretando su comportamiento. Pero como ni Sebastiana ni la comunidad Chipaya eran el público objetivo del documental – de hecho, ellos no vieron la película hasta por lo menos veinte años más tarde – lo que la narración hace es occidentalizar el ‘alma íntima’ de los Chipayas, haciéndola comprensible para una sociedad urbana que, debido a la Revolución de 1952, estaba obligada a aceptar a los indígenas como conciudadanos.

Lo que diferencia a *Vuelve Sebastiana* de películas o novelas indigenistas previas es que, por primera vez ‘el indio’ no es definido como un ‘otro’ singular, sino que la diferencia y conflicto *entre* grupos indígenas como Chipayas y Aymaras es reconocida y explorada. En este sentido, la dicotomía blanco/indio se rompe, abriendo el camino para nuevos niveles de alteridad en la sociedad boliviana.

Una segunda diferencia está en el ‘mensaje’ que la película en última instancia está tratando de comunicar: nuestro único futuro posible debe estar enraizado en nuestro pasado. Como Jorge Ruiz afirma: “El pasado puede descansar en paz cuando el presente no lo olvida. El presente puede discurrir sin muchas incertidumbres cuando acata la sabiduría del pasado” (Valdivia 1998: 54). En este sentido, en el nivel ideológico, la tradicional dicotomía entre tradición (indígena, área rural) y modernidad (ciudad / cultura occidental) se desdibuja al afirmar que ninguna modernidad es posible para Bolivia mientras no reconozca e incorpore la sabiduría y la vida comunitaria de sus culturas indígenas.

Esta es la idea predominante que la Revolución Nacional de 1952 trató de implementar a través de sus políticas culturales. Los mitos de la nación mestiza y de la nación india, proclamados por Franz Tamayo y los artistas indigenistas después de la Guerra del Chaco, fueron absorbidos por un gobierno revolucionario que usó la Reforma Agraria como una forma de aplacar las diferencias internas, convirtiendo al ‘indio’ en ‘campesino’. De alguna manera el gobierno nacionalista lidió con el ‘problema del indio’ en la misma manera en que el narrador lo hace en *Vuelve Sebastiana*: Traduciendo al español los discursos indígenas, occidentalizando sus intereses y necesidades, colocando a las comunidades indígenas junto a las chullpas de la galería nacional de grandezas pasadas. Es importante recordar, sin embargo, que Jorge Ruiz no



era parte del gobierno del MNR en la época en que filmó *Vuelve Sebastiana*, y que esta película se produjo de forma independiente. Por tanto, si la película reproduce ideas que eran parte de la plataforma ideológica del nacionalismo revolucionario no es como una forma de propaganda gubernamental, sino simplemente como una reflexión de la validez de esas ideas en la Bolivia de los años 50.

El cine de Jorge Sanjinés, o el nuevo indigenismo

La tercera etapa del cine boliviano en estudio es la del cine comprometido políticamente, conocida internacionalmente gracias a las películas de Jorge Sanjinés, quien es el máximo representante boliviano del llamado Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano³⁸. Esta etapa, que comienza una vez que el polvo levantado por la Revolución de 1952 se había asentado definitivamente, se aleja del indígena glorioso del pasado pre-hispánico para volcar su mirada a su descendiente contemporáneo, el indio, y a los problemas que enfrenta en la Bolivia post-revolucionaria.

La primera película de ficción de Jorge Sanjinés, *Ukamau*, fue filmada en 1966 bajo los auspicios del Instituto Cinematográfico Boliviano. La película, que fue hecha y se encuentra ambientada en la etapa posterior a la Reforma Agraria, muestra cómo la explotación del patrón se ha visto reemplazada en la zona rural por la explotación del intermediario mestizo, que compra los productos agrícolas de los campesinos a precios impuestos por su voluntad especuladora, para venderlos después en la ciudad multiplicando sus ganancias. Con este trasfondo general, *Ukamau* – que en español significa “Así es” – cuenta una anécdota con ribetes de tragedia griega: Luego de violar y matar a una muchacha campesina, el mestizo es perseguido durante un año por la quena fantasmal del marido de la muchacha, hasta que finalmente se cumple el ritual de venganza en la soledad de la pampa altiplánica.

38 Este Movimiento se inició a finales de los años 60, cuando un grupo de cineastas latinoamericanos reconocieron la existencia de una experiencia y un objetivo comunes en sus películas y se autodefinieron como un movimiento cinematográfico continental, dejando de lado sus diferencias en las formas de producción o las propuestas estéticas, y privilegiando temáticas y posiciones políticas que compartían. Este Movimiento dio lugar posteriormente a la creación de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana, y la Escuela Internacional de Cine y Televisión en San Antonio de los baños, Cuba.



Ukamau es, sin lugar a dudas, una de las películas más hermosas del cine boliviano. Su espectacular fotografía, su atrevido montaje y su impecable realización sostienen y proyectan a nuevos planos estéticos y temáticos la simpleza de la historia: Convierten anécdota en metáfora. Sin embargo, como el propio Sanjinés reconoce, la película se mantiene en los parámetros del indigenismo paternalista. La historia del sufrimiento y la explotación indígena sigue siendo contada desde el punto de vista y los códigos narrativos del blanco. La división maniquea entre la bondad humilde del indígena y la maldad venal y usurera del cholo; la lenta y torturante espera del castigo; la conciencia disfrazada de un lamento de quena; la fiera lucha a golpes de piedra en la inmensidad telúrica del altiplano... todo coincide para llevar a *Ukamau* a las cercanías del melodrama, con su ritual de confrontación, purgación y reconstitución de imperativos éticos. Desde ese punto de vista, *Ukamau* es un melodrama de las oposiciones nacionales entre cholos e indios, tal como *Wara Wara* había sido el del estéril encuentro entre blancos e indígenas.

Una experiencia fundamental durante la filmación de su siguiente película, *Yawar Mallku*, es la que genera el salto cualitativo de Jorge Sanjinés de un cine sobre temática indígena, a un cine hecho desde el punto de vista y la estética indígenas. A fines de 1968 los nueve integrantes del equipo de filmación de *Yawar Mallku* llegaron a la comunidad Quechua de Kaata para iniciar el rodaje de la película. Sanjinés había acordado con Marcelino Yanahuaya, el líder de la comunidad, la colaboración de los campesinos e incluso su participación en el papel principal de la película, y sin embargo los cineastas encontraron a su llegada hostilidad y desconfianza. “¿Quién era esa gente tan rara, esos extranjeros de aspecto estrafalario, con esas máquinas tan extrañas? ¿Quiénes eran esos blancos que se decían bolivianos pero que ni siquiera sabían hablar quechua?” (Sanjinés 1980: 27).

El error de haber juzgado a la comunidad indígena con parámetros occidentales, creyendo que movilizándolo a un hombre influyente y poderoso se podría mover a la comunidad entera, estaba a punto de costar al grupo la realización de la película. Se decidió someter el proyecto a la sabiduría del Yatiri o sacerdote andino, quien debía leer en hojas de coca las verdaderas intenciones del equipo de cineastas. De acuerdo al propio Sanjinés:

Se había llegado a la conclusión de que era indispensable dar una muestra de humildad proporcional a la prepotencia, al desparpajo, al paternalismo con el que el grupo había actuado hasta el momento en un medio en el que el respeto por personas y tradiciones era fundamental. Por lo tanto se había aceptado de esta manera la idea de perder, puesto que no se tenían otras posibilidades de ganar que no fueran las de aceptar las reglas de un juego extraño, pero profundamente inherente al mundo que se trataba de contactar. (Sanjinés 1980: 30)



Luego de una ceremonia de seis horas bajo los ojos vigilantes de los trescientos habitantes de la comunidad, el Yatiri dictaminó que la presencia del grupo estaba inspirada por el bien y no por el mal. A partir de ese momento, el equipo de cineastas fue acogido con cordialidad, se rompieron barreras de comunicación y se hizo posible la filmación de una película que trata sobre la esterilización a mujeres campesinas llevada a cabo en secreto por los norteamericanos del Cuerpo de Paz. Cuando la comunidad se da cuenta de lo que está sucediendo castra a los norteamericanos y los expulsa de su territorio. El hecho deriva en una violenta represión del ejército en la que Marcelino Yanahuaya, el líder de la comunidad, es herido y trasladado a la ciudad, donde muere luego de los infructuosos esfuerzos de su hermano por conseguir el dinero suficiente para salvarle la vida. En la escena final de la película el hermano de Marcelino, un obrero que vive en la ciudad negando su origen indígena, regresa a su comunidad a continuar la lucha de su hermano y de su pueblo.

A partir de esta película y de esta experiencia, el cine de Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau cambia la dirección del indigenismo en el cine boliviano: De hacer películas sobre indígenas para un público mayoritariamente mestizo o blanco, Sanjinés pasó a plantearse hacer un cine sobre indígenas, para indígenas.

Dos problemas debían ser resueltos antes de alcanzar este objetivo: El primero, el de la distribución y la exhibición cinematográfica que se encontraba, y se encuentra hoy todavía, limitada al ámbito urbano. El Grupo Ukamau optó por crear circuitos alternativos de distribución en sindicatos, escuelas, juntas vecinales y centros mineros, y por organizar exhibiciones ambulantes de sus películas para comunidades campesinas.

Durante este proceso de difusión el grupo llegó a identificar el segundo problema: el del lenguaje cinematográfico. Los códigos narrativos cinematográficos tal como los conocemos y entendemos hoy se basan en un modelo canónico de historia, que el receptor occidental contemporáneo percibe como un esquema cultural matriz. David Bordwell define este esquema (que él llama *schemata*) como “una abstracción de estructura narrativa constituida por expectativas típicas, formas de clasificar eventos y formas de relacionar las partes al todo” (Bordwell 1985:34). La repetida exposición a este modelo canónico occidental va moldeando el gusto y la comprensión tanto de las audiencias occidentales como de las no-occidentales.

Los indígenas bolivianos a los que Sanjinés quería llegar, por otro lado, habían tenido prácticamente ninguna exposición a estos códigos, y por tanto su comprensión y disfrute de películas contadas en términos occidentales clásicos se dificultaba. En vez de optar por un cine didáctico,



una especie de cartilla de alfabetización cinematográfica que preparara a los indígenas para la comprensión de los códigos cinematográficos dominantes, Sanjinés propone dar un salto histórico: en lugar de enseñar al indígena a ver y entender el lenguaje cinematográfico dominante, dice él, es necesario aprender a ver la realidad boliviana desde los ojos y los tiempos indígenas, para luego plasmarla en el cine. Luego de un largo proceso de ensayo y error dificultado por continuos exilios e inestabilidad política, en 1989 Sanjinés filma *La nación clandestina* una película que intenta realizar el ideal de ser estética, narrativa y temáticamente un cine desde, sobre y para indígenas.

En el plano estético, Sanjinés pone a prueba con gran maestría su teoría del plano secuencia integral como una gramática cinematográfica adecuada a la estructura mental, los ritmos internos y la cosmovisión de los pueblos andinos. En el plano narrativo, *La Nación Clandestina* deja atrás al personaje colectivo que Sanjinés había utilizado en sus anteriores películas para retomar un personaje individual. Esta opción narrativa no se contraponen a la necesidad de contar la historia desde la colectividad de las comunidades indígenas, para quienes el yo colectivo se antepone siempre al yo individual. Por el contrario, la película parte de la premisa con la que Mariátegui describió las relaciones sociales en el mundo indígena andino: el indio nunca es menos libre que cuando está solo.

En la película, personaje central, Sebastián Mamani, es expulsado de su comunidad por haber traicionado a su pueblo al asumir actitudes y decisiones personalistas durante su función como líder. Sin poder regresar nunca junto a los suyos, bajo pena de muerte, Sebastián emigra a la ciudad, donde cambia su apellido de Mamani a Maisman y se enrola en el Ejército primero y luego en la policía secreta de la dictadura. Pero la nostalgia, el desarraigo y la violencia, con las que se enfrenta a diario, lo convencen de que sólo regresando a sus orígenes puede volver a ser —o empezar a ser— él mismo nuevamente.

Sebastián no es, a todas luces, un héroe que genere la identificación emotiva de la audiencia. Es mas bien un antihéroe con quien los bolivianos nos identificamos a regañadientes, puesto que es imposible dejar de ver que él encarna nuestros prejuicios, nuestras mezquindades, nuestros conflictos, y también la posibilidad de superarlos a través de un encuentro con la nación clandestina que bulle detrás, abajo y adentro de la oficialmente llamada Bolivia. No es casual, por eso mismo, que Sebastián sea un hombre doblemente marginado: Marginado por su comunidad de origen, y marginado por la cultura occidental de la ciudad, para la que nunca deja de ser el indio, de ser el 'otro'.



Sólo en el regreso al origen, en el ofrecerse a sí mismo como sacrificio a los antepasados convertidos en dioses, Sebastián transforma el desarraigo de vivir a galope entre dos mundos, de querer ser boliviano sin dejar de ser indio, en un atisbo de respuesta a nuestra persistente pregunta: ‘¿Cuántos somos? ¿Qué somos? ¿Una nación, acaso?’.

Así como Sebastián, que debe vivir la ciudad, pasar por las instituciones del Estado, estar expuesto al espejismo de la modernidad de segunda mano para poder encontrarse a sí mismo, el cine boliviano a partir de los años ochenta emprendió un lento retorno de las comunidades campesinas a los pueblos rurales, los barrios y las ciudades. El cine que buscaba la identidad nacional en el pasado glorioso o el presente revolucionario de las comunidades indígenas dio lugar a una búsqueda alrededor y dentro de la ciudad mestiza, de sus conflictos consigo misma y con aquel ‘otro’ inevitable que es el indígena.

El proceso comenzó en 1977 con la película *Chuquiago*, de Antonio Eguino. Utilizando como metáfora visual y narrativa la particular topografía de la ciudad de La Paz, *Chuquiago* explora la identidad boliviana serpenteando en bajada las callejuelas que van del indígena migrante al funcionario público, y de allí al cholo con ambiciones de subir en la escala social – que en La Paz, extrañamente, implica bajar del literal Alto de la ciudad al centro de la fosa común donde viven y mueren cada día un millón de bolivianos entremezclados culturalmente, pero sin mezclarse física o socialmente.

A partir de los años noventa, movimientos contradictorios han afectado la narrativa y las prácticas cinematográficas en Bolivia. La promulgación de una Ley de Cine y la creación del Consejo Nacional de Cine y del Fondo de Fomento Cinematográfico han venido acompañadas de una seria crisis en el mercado cinematográfico interno. El descenso en la capacidad adquisitiva de la mayoría de la población, el acceso a la televisión, al video y al cable, así como la enorme expansión de la piratería en el soporte DVD, han provocado un cierre masivo de las salas de cine y de las empresas distribuidoras independientes. En consecuencia, existen mejores condiciones para hacer cine, pero las posibilidades de recuperar en taquilla los costos de producción son cada vez más remotas.

Ante este problema, hay quienes plantean seguir reflejando la mirada local y nacional, con todos sus conflictos y sus rivalidades. Hay quienes vuelcan su mirada al pasado, hay quienes intentan vestir al cine de mujer o de indígena, hay quienes lo han dado por muerto y se han dedicado a actividades más lucrativas o menos riesgosas. Hay también quienes claman a voces la necesidad de alejarse del indigenismo característico del cine boliviano y optar por un cine



comercial, con contenidos 'universales' que permitan interesar a un co-productor o vender la película en el mercado extranjero.

Sin embargo, el mercado internacional es un dios difícil de complacer. Pide como requisito elemental filmar en 35mm, con sonido dolby stereo, efectos especiales, actores internacionales. Todo eso encarece los proyectos, desdibuja los contenidos, estandariza los guiones, limita la temeridad estilística, convierte el modesto cine de un país de pioneros en un Hollywood de segunda mano.

La época de las cooperativas cinematográficas, del trabajo por amor al arte y del equipo de técnicos que empeñaban sus viviendas y anillos de matrimonio para financiar el rodaje de una película han ido a parar al territorio de la anécdota o la nostalgia. El indigenismo del cine boliviano está quedando en el pasado. Y sin embargo, la identidad nacional boliviana sigue siendo un tema irresuelto.

Bibliografía

ABSATZ, Cecilia (1995): *Mujeres Peligrosas. La pasión según el teleteatro*. Buenos Aires: Editorial Planeta.

ANDERSON, Benedict (1983): *Imagined Communities*. Londres: Verso.

BORDWELL, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Londres: University of Wisconsin Press / Routledge.

DENVER, Susan (1994): *Las de abajo: La revolución mexicana de Matilde Landeta*. En: Archivos de la Filmoteca. *Revista de Estudios Históricos de la Imagen* de la Filmoteca de la Generalitat Valencia. No. 16 (Febrero 1994) pp. 47.

GUMUCIO-DAGRÓN, Alfonso (1996): *Bolivia*. En: Barnard, Timothy and Rist, Peter (eds.): *South American Cinema. A Critical Filmography 1915-1994*. Austin: University of Texas Press, pp. 85.

MESA GISBERT, Carlos D. (1985): *La aventura del cine boliviano*. La Paz: Editorial Gisbert, pp. 67.

SANJINÉS, Jorge y Grupo Ukamau (1980): *Teoría y Práctica de un Cine junto al Pueblo*. La Paz: s/ed.



SOMMER, Doris (1993): *Love and Nation. Latin American National Romances*. En: Ringrose, Majorie and Lerner, Adam J. (eds.): *Reimagining the Nation*. Buckingham-Philadelphia: Open University Press, pp. 30.

SUSZ, Pedro (1990): *La Campaña del Chaco. El Ocaso del cine silente boliviano*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés / ILDIS.

VALDIVIA, José Antonio (1998): *Testigo de la Realidad. Jorge Ruiz: Memorias del Documental Boliviano*. La Paz: Conacine / Cinemateca Boliviana.

VARGAS, Fernando (2002): *Wara Wara. The Narrative Reconstruction of a Lost Film*. Inédito.

