

IMÁGENES INSURRECTAS.  
CINE, VIDEO Y REPRESENTACIÓN INDÍGENA  
EN BOLIVIA\*

Ana Daniela Nahmad Rodríguez

*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 J.  
Prólogo a la primera edición del libro:  
*Oprimidos pero no vencidos.*

INTRODUCCIÓN

El final de la cinta *Yawar Mallku* (Sangre de Cóndor, 1968) es inquietante y esclarecedor. El acercamiento al rostro indignado

\* Este artículo es una síntesis de *La insurrección de las imágenes. Cine, video y representación indígena en Bolivia*, México, 2009 (tesis de maestría en Estudios Latinoamericanos, FFyL-UNAM).

del protagonista, seguido de la cordillera andina, marca el regreso para hacer justicia por el asesinato de su hermano, víctima de un sistema social injusto y racista. El regreso a su comunidad es para continuar la lucha contra los opresores. El último plano es contundente: la pantalla se llena de brazos empuñando fusiles, indicando el reinicio de la gesta y legitimando la liberación de los grupos indígenas.

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, el movimiento indígena llegó al poder afianzando un ciclo rebelde. Con analogías cinematográficas Emir Sader sintetizó este proceso, adelantando la relación entre imagen y política que será el centro de debate de este análisis:

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.<sup>1</sup>

Como menciona Sader, Hollywood ya lo exhibió muchas veces y lo sigue fotografiando en los filmes contemporáneos: “los indios deben continuar sometidos, los indios son los malos de la película”. Si en los centros de conocimiento se olvidan los aportes teóricos y epistemológicos de las periferias latinoamericanas, con más fuerza el hegemónico modo de producción vi-

<sup>1</sup> Emir Sader, “Bolivia debe fracasar”, en *La Jornada*, sección Opinión, 20 de abril, 2007.

sual hollywoodense promueve el desconocimiento de las imágenes alternativas, cines y videos que dialogan y proponen nuevas maneras de observar y representar al mundo.

A pesar de la aparente nulidad en la producción cinematográfica en Bolivia, y a la par de la contienda política, se vive una batalla de imaginarios que se expresa, entre otros muchos canales, por medio de tecnologías visuales. El que el enfrentamiento se dé también en este campo no es gratuito, ya que las imágenes en este país han sido parte de una pugna por el poder. El marco estructurante de la producción de imágenes en Bolivia y en toda América Latina ha sido el *hecho colonial* basado en una 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.<sup>2</sup>

Durante el siglo XX latinoamericano se impusieron *visualidades hegemónicas*<sup>3</sup> y regímenes visuales, por medio de diversos mecanismos de administración de las imágenes y control de las condiciones de visibilidad de las diferencias culturales y étnicas. Mediante el desarrollo histórico las élites y el Estado han ejercido “políticas de identificación”, al reservarse la administración de la identidad, e imponer una monoidentificación, una sola identidad cultural legítima, que ha funcionado como el susten-

<sup>2</sup> Silvia Rivera Cusicanqui, “La raíz colonizadores y colonizados”, en Xavier Albó y Raúl Barrios, *Violencias encubiertas en Bolivia*, La Paz, Centro de Investigación y Promoción del Campesinado/Aruwiyiri, 1993, p. 58.

<sup>3</sup> Christian León, “Racismo, políticas de la identidad y construcción de ‘otredades’ en el cine ecuatoriano”, en *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm. 5, Santiago, julio de 2005, p. 3. En <http://www.antropologiavisual.cl>.

to imaginario de los “Estados nacionales”.<sup>4</sup> En el repertorio cultural nacionalista la imagen del indio ha sido parte esencial de la construcción de las identidades imaginarias en los países latinoamericanos, ya fuera para negarla y afirmarse sobre su exterminio o para exaltarla y afianzarse sobre su glorioso pasado.

#### LAS IMÁGENES ENCUBRIDORAS

Desde los inicios de la exhibición cinematográfica en Bolivia tropezamos con las incipientes imágenes de indígenas. En septiembre de 1905, dentro del primer programa de exhibición publicado íntegramente en la prensa paceña, encontramos que los asistentes pudieron ver una de las primeras construcciones sobre indígenas en “el drama histórico” titulado *Venganza india*, 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.<sup>5</sup>

Esta aparición triunfal en la pantalla nos introduce a los recorridos de una imagen que permearía en América Latina. Desde luego que *Venganza india* es un filme precursor del género *western* y sabemos que los buenos estarían representados por

<sup>4</sup> 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*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Instituto Nacional Indigenista/Porrúa, 2000, p. 14.

<sup>5</sup> Alfonso Gumucio Dagrón, *Historia del cine boliviano*, México, Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, p. 34.

los blancos y que los villanos serían encarnados por los indios. Aunque los presentados en este programa no eran indígenas bolivianos compartieron con la imagen de los grupos originarios de toda América Latina el estereotipo, la apropiación, la degradación de las imágenes, pero fundamentalmente la invisibilidad de su cultura.

El inicio del siglo XX boliviano fue turbulento y atroz. Resonaban los ecos de la Guerra del Pacífico y la Guerra Federal, también se escuchó con fuerza el clamor de las multitudes indígenas, organizadas en constantes sublevaciones. Frente a la inestabilidad, los intelectuales se dieron a la tarea de delinear los parámetros de la reconstrucción nacional. Uno de los temas centrales de esas formulaciones fue el lugar y papel de los pueblos originarios dentro de la nación, así el indigenismo se convirtió en una temática central. Las teorizaciones se desplazaron de la decadencia de los indios a las ideas de mejorar, preservar y aislar a la “raza”. Bajo la máscara del mestizaje (símbolo de unidad y mezcla) lo que se ponía en juego era una vieja táctica de división de castas y jerarquización de la sociedad. Los nuevos discursos “proto-indigenistas” plantearon la bipolaridad indio/mestizo para elaborar una iconografía negativa de la mezcla racial como degradación cultural.<sup>6</sup> Estas estrategias y políticas sociales permearon en todos los campos, expresándose en poderosos dispositivos visuales. Fue singular el papel que cobraron las imágenes, ya que en muchos casos sirvieron para conocer y acercarse a los indígenas, pero al estar permeadas de la mirada colonial terminaron distorsionando, negando y, finalmente, pidiendo su desaparición.

El cine no estuvo exento de los debates por la identidad nacional. Los filmes indigenistas fueron de suma importancia y abarcaron gran parte de la producción argumental y documen-

<sup>6</sup> Brooke Larson, “Indios redimidos, cholos barbarizados. Imaginando la modernidad neocolonial boliviana (1900-1910)”, en Magdalena Cajías [comp.], *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, p. 29.

tal de Bolivia. No es gratuito que los primeros largometrajes nacionales como *Corazón aymara*, *La profecía del lago* (ambos de 1925) o *Wara Wara* (de 1930) tuvieran dentro de sus protagonistas a los indios, sintetizando de manera particular la ideología del mestizaje. (Véase imagen 1).



IMAGEN 1. *Wara-Wara* (1930), foto de la Cinemateca Boliviana.

Por ejemplo, una nota periodística sobre el filme *Corazón aymara* revela las cegueras visuales de la época. A pesar de la alta presencia indígena en Bolivia, en el diario *La República* se leía 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”.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Gumucio Dagrón, *op. cit.*, p. 73.

El indigenismo como tema cinematográfico se complementó con la plástica, fundamentalmente en las obras de Cecilio Guzmán de Rojas. (Véanse las imágenes 2 y 3). En ellas se encuentran los tópicos del hieratismo, el disciplinamiento del cuerpo y el sacrificio de los grupos indígenas. En esas imágenes estáticas, la rigidez corporal es lo más sobresaliente, lo que representa el incipiente proyecto indigenista de la época, basado en la “normalización” biológica y moral de las comunidades autóctonas, y se exalta la sumisión como modelo de los grupos indígenas, vinculados al sacrificio, así como a su cercanía a la muerte, imposición del “triumfo de la naturaleza”.



IMAGEN 2. *Cristo aymara*, 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”.



IMAGEN 3. El triunfo de la naturaleza, 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”.

#### CEGUERAS DE LA REVOLUCIÓN NACIONAL

Estos paradigmas visuales fueron refrendados y, al tiempo, transformados con la Revolución del '52 que sería un parteaguas en las temáticas y formas de imaginar a los indígenas bolivianos. Una obra singular dentro de este proceso fue la cinta *¡Vuelve Sebastiana!* de Jorge Ruiz que aborda la historia de una niña chipayaya que enfrenta, junto con su familia, carencias y pobreza. Un día la mandan a pastorear a sus llamas y decide traspasar los límites territoriales de su comunidad, en ese viaje entra en contacto con los aymaras y descubre un mundo ajeno que la fascina. Su abuelo va a buscarla para convencerla de que vuelva y muere en el regreso de ese viaje entre culturas. En este documental se interpela, ante todo, a las nacionalidades indias de Bolivia: ¡vuelvan, no salgan de su comunidad, manténganse



estáticas! Revelando la política de segregación en las zonas atemporales del antimestizaje, alejándolos de la mezcla y de los intercambios culturales. La muerte, desde los primeros planos de la cinta, aparece como “el deseo íntimo de la desaparición de los grupos indígenas”.<sup>8</sup> La calidad cinematográfica de la cinta no logra superar el primitivismo colonizador (véase imagen 4).

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 “fuerzas corruptas”, aparecen como carentes de futuro ante las miradas exotizantes. En esta cinta se reformuló, como parte del nacionalismo revolucionario, el ideograma del mestizaje combinado con una visión telurista y ornamental del indio. El fin último de esta táctica era borrar su memoria y recluir sus restos en los museos, como ‘raíz’ arcaica de un remoto pasado.<sup>9</sup>

#### INSURRECCIONES CONTRA LOS ÓRDENES DE VISIBILIDAD

Frente a esos planteamientos visuales se erigió la primera insurrección de las imágenes, encabezada por el cineasta Jorge Sanjinés que junto con Oscar Soria, Ricardo Rada y, posteriormente, Antonio Eguino conformaron el Grupo Ukamau. Desde el inicio Sanjinés y el grupo colaboraron con el ICB (Instituto Cinematográfico Boliviano) y fueron partidarios de la Revolución, sin embargo, conforme avanzaban los años y el gobierno del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) perdía los impulsos revolucionarios, fueron generando una crítica visual renovadora y profundamente creativa. Desde sus primeros filmes existió la

<sup>8</sup> Cecilia Salazar de la Torre, *Identidad nacional y conciencia reflexiva. La figura del indio en la plástica boliviana del siglo XX*, La Paz, 2005 (tesis de licenciatura en Sociología, Universidad Mayor de San Andrés), p. 98.

<sup>9</sup> Silvia Rivera Cusicanqui, “El mito de la pertenencia de Bolivia al ‘mundo occidental’. Réquiem para un nacionalismo”, en *Temas Sociales*, núm. 24, La Paz, 2003, pp. 64 y 65.



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, cuál es el límite del futuro?



Y ésta es hoy Sebastiana Lupi.



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

idea de denunciar las profundas contradicciones de la sociedad boliviana, así como la segregación y el racismo que continuaban a pesar de la Revolución, enfatizando que en Bolivia existían dos naciones que no habían dejado de enfrentarse.

La primera ruptura del orden de visibilidad posrevolucionario se generó en la cinta *Ukamau* (1966), al mostrar a los indígenas, pilar desempolvado de la nacionalidad, con características rebeldes. *Ukamau* es la historia de un indio que ejerce el poder y que no acepta ser la víctima, contradiciendo la retórica miserabilista del nacionalismo revolucionario. Este filme costó la expulsión del grupo del ICB, hecho que coincidió con la premiación de aquél en Cannes, en la categoría de Grandes Jóvenes Directores, en 1967. *Ukamau* es el primer largometraje de ficción hablado en aymara, su gran ruptura fue la estrategia de dignificación de la imagen indígena, que se radicalizaría posteriormente (véase imagen 5). La mayor venganza dentro de la película no era el asesinato del villano, sino la posibilidad de aparecer en la pantalla con un rostro propio, un rostro indígena, al demostrar su humanidad ante el “sistema de aparatos”.

Un año después se filmó *Yawar Mallku* (*La sangre del Cóndor*, 1969), que abordó el etnocidio practicado en las comunidades, al tiempo que reconstruyó el proceso de desindianización y racismo ejercido sobre los indígenas en las ciudades. Una de las expresiones más brillantes de la cinta es el uso del montaje alternado, para “transmitir esa simultaneidad de mundos que vive Bolivia”.<sup>10</sup> De esa forma, los realizadores lograron plasmar el conflicto entre dos realidades y temporalidades distintas. Esa confrontación se presenta en la secuencia en la que Paulina arriba a La Paz, con su esposo mal herido, la verticalidad de los trazos urbanos es apabullante, contrastando con el rostro de la mujer, de la misma forma que la maquinaria de la fábrica se confronta con el rostro de Sixto, la humanidad sub-

<sup>10</sup> Isaac León Fariás, *Los años de la conmoción*, México, UNAM, 1979 (Cuadernos de Cine, 28), pp. 84-85.

sumida por la máquina. En la cinta, la ciudad se construye como la antagonista principal del mundo indígena, es el espacio del racismo, que muestra en cada plano 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. Sin embargo, el retorno de Sixto no es como en *Vuelve Sebastiana* para mantener el *statu quo* de la tradición, sino para la subversión de las condiciones existentes, de ahí la fuerza de las imágenes finales.



IMAGEN 5. Imagen de *Ukamau*, Cinemateca Boliviana.

A pesar del beneplácito de la crítica internacional y de los sectores de izquierda, a los espectadores indígenas aún les eran distantes los códigos narrativos del lenguaje empleado en *Yawar Mallku*. Los indígenas les expresaron que ellos conocían las historias de explotación y lo que más les interesaba era saber los engranajes y las formas de la dominación. De esa manera el

grupo emprendió una búsqueda de lenguajes visuales novedosos, y cuestionaron la pretendida universalidad de los códigos cinematográficos, acercándose más a los ritmos y lenguajes indígenas.<sup>11</sup> (Véase imagen 6).



IMAGEN 6. Cartel de *El coraje del pueblo* tomado del libro *El lugar de la seducción. Carteles del cine boliviano, 1930-2005*.

<sup>11</sup> Verónica Córdova, "Cine boliviano. Del indigenismo a la globalización (primera parte)", en *Fotogenia*, Primer Suplemento Especializado en Cinematografía, año I, núm. 1, La Paz, septiembre de 2006, p. 98.

Esa búsqueda desembocó en *El coraje del pueblo*, donde se reconstruyó la masacre de la “noche de San Juan”, perpetrada en 1967. La cinta comienza con una escena que sintetiza la fuerza de la multitud obrera en la represión de Catavi (1942), enfatizando la movilización popular y la brutalidad de la represión. En un plano secuencial, casi sin cortes, se recrea un hecho histórico y al mismo tiempo se muestra la épica del pueblo boliviano. El filme muestra la organización de lo cotidiano del mundo minero, donde el papel de las mujeres, con su tradición de lucha, es determinante. Desde la vívida representación de María Barzola, proverbial protagonista de la lucha minera, con sus arengas y simbolismo, pasando por el enfrentamiento de Domitila Chungara, participante del Comité de Amas de Casa, hasta las acciones organizadas de las mujeres en la lucha por la justicia. La clásica retórica visual donde el mundo obrero se masculinizaba fue subvertida. En toda la obra son las mujeres las que continúan la lucha, dando imagen y rostro al proletariado minero.

En *El coraje del pueblo* los realizadores lograron una síntesis entre la organización obrera y la cultura indígena, al emplear los rasgos identitarios. No sólo era importante retratar la resistencia proletaria, también era preciso enfatizar la resistencia cultural. La fuerza de los diálogos nos conecta con el poder de la oralidad, recuperando el potencial de la memoria en los testimonios. En Bolivia lo “oral indio” se ha conformado como el espacio fundamental de la crítica, no sólo al orden colonial, también a la concepción lineal y autoritaria de la historia occidental.<sup>12</sup> En esta cinta asistimos a otra disputa determinante, la de la memoria contra la historia establecida. Los realizadores trataron de evitar la falsa objetividad instrumental de la historia y cimentaron una suerte de objetividad popular legitimada sobre la testificación de los hechos narrados.<sup>13</sup> Uno de los aportes estilísti-

<sup>12</sup> Silvia Rivera Cusicanqui, “El potencial epistemológico de la historia oral. De la lógica instrumental a la descolonización de la historia”, en *Temas Sociales*, núm. 11, La Paz [s. f.], p. 59.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 58.

cos del filme 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 se trataba de manipular al espectador con direcciones creadas por el montaje. El recurso de los planos abiertos generaba el retrato colectivo de la comunidad de mineros. Con *El coraje del pueblo*, el Grupo Ukamau afianzaba su militancia estética, al conjugar la denuncia con el proceso de creación artística. Esta película fue prohibida en Bolivia y costó el exilio a los miembros del grupo, sin embargo, permitió que los realizadores conocieran otras experiencias de lucha en la región, trasladándose a Ecuador y a Perú.

En la etapa de exilio el Grupo Ukamau filmó las cintas *El enemigo principal* (1974) y *Fuera de aquí* (1977) que consolidaron las experiencias de acercamiento a los grupos indígenas. Finalmente, ya en Bolivia, se llevó a cabo la filmación de *Las banderas del amanecer* (1983), que documentó la movilización popular durante el periodo de dictaduras.

Este conocimiento de los grupos indígenas, al centrarse en sus formas de ver y representar al mundo, derivó en la cinta más importante del cine boliviano: *La nación clandestina* (1988-1989). Con ella se constituyó un análisis y una interpretación del mundo andino, así como profundos resabios de racismo en la sociedad boliviana, véase imagen 7. La confrontación entre la sociedad mestizo-criolla e indígena es la base del filme, como expresión del conflicto no resuelto entre dos Bolivias. Es la historia de un viaje de eternos retornos que emprende Sebastián Mamani, un indio aymara desarraigado y en conflicto con su origen dual. El personaje Mamani/Maisman, “hiperbólicamente abyecto”,<sup>14</sup> sintetiza las profundas contradicciones de la sociedad

<sup>14</sup> Gustavo Soto, “La profundidad del retorno”, en *El cine de Jorge Sanjinés*, Santa Cruz, Fundación para la Educación y el Desarrollo de las Artes y las Media/Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz, 1999, p. 231.

boliviana, pues en él se confrontan los fragmentos de dos naciones en pugna, reunidos contradictoriamente.<sup>15</sup>

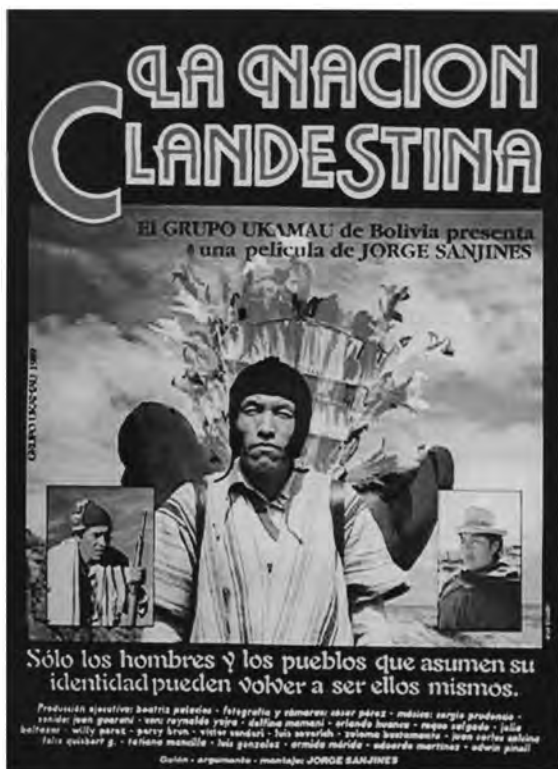


IMAGEN 7. Cartel de La nación clandestina, tomado del libro *El lugar de la seducción. Carteles del cine boliviano, 1930-2005*.

El filme se constituyó como un microcosmos. Una historia de retornos sempiternos, fundada en la propuesta visual más importante de Sanjines: el plano-secuencia integral. Este plano se cons-

<sup>15</sup> Silvia Rivera Cusicanqui, “Alternatives Histories: An Essay on Two Bolivian ‘Sociologists of the Image’”, en *Invisible Realities: Internal Markets and Subaltern Identities in Contemporary Bolivia*, Amsterdam, South Exchange Program for Research on the History of Development, 2005, p. 20.



truye 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. Sanjinés define este ejercicio visual 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, que es distinto al tiempo lineal occidental y que, por otra parte, está expresando el sentimiento de integración, de colectividad.<sup>16</sup>

La imagen del protagonista con la máscara del *Tata Danzanti* a cuestras representa un “mirar atrás, que es al mismo tiempo un ir hacia adelante”, mostrando la multiplicidad de los tiempos históricos, donde el pasado es futuro y el presente es pasado. Reynaldo Yujra, actor aymara del filme, sintetiza así el tiempo indígena capturado por la cámara de 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.<sup>17</sup>

La propuesta cinematográfica de *La nación* alude a un tiempo mítico, central en la visión del mundo andino. Al final de la

<sup>16</sup> Ricardo Bajo Herreras, “El tiempo circular de Jorge Sanjinés”, en *El Ojo que Piensa. Revista Virtual de Cine Iberoamericano*, núm. 0, Guadalajara, agosto de 2003. En <http://www.elojoquepiensa.udg.mx>.

<sup>17</sup> Entrevista de Reynaldo Yujra con la autora, julio de 2007.

película Sebastián acude a su propio entierro, presencia su propia muerte, que no es un fin, sino un inicio, logrando un brillante retrato del tiempo comunitario, que es un continuo *fluir*, expresado en las recurrentes elipsis temporales que unen distintos espacios diacrónicos. Otro recurso filmico indigenizado es la profundidad de campo que permite observar la complejidad del territorio que se traslada de ritualización de los nevados a las alturas y profundidades de los pisos ecológicos, culminando en el vértigo de los desniveles de La Paz que también integran parte de ese territorio indígena. En *La nación clandestina* desaparece el tono maniqueo de la urbe que se convierte en un espacio contradictorio, también la comunidad deja de representarse como un espacio idílico y aparece llena de conflictos y pugnas al interior.

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:

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.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Entrevista a Jorge Sanjinés con la autora, agosto de 2007.

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, lo que colocó al Grupo Ukamau como uno de los mejores colectivos cinematográficos del continente, pero también como uno de los más agudos intérpretes sociales, ya que realizaron una labor crítica desde la imaginación creadora, como una verdadera vanguardia cinematográfica para América Latina.

#### LA INSURRECCIÓN VISUAL INDÍGENA

En la declaración del IX Festival de Cine y Video de los Pueblos Indígenas realizado en La Paz, Bolivia, en 2008, se enfatizó que 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 no ha cesado, 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.

El proceso boliviano frente a los medios de comunicación visual ha sido una revolución en el campo de la lucha indígena, pues las demandas económicas y políticas se complementaron con las de reproducción simbólica de la vida como elemento central. En 1989 se iniciaron las experiencias indígenas de reproducción técnica de las imágenes con la fundación del Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC). Sus objetivos se basaban en “encontrar formas de utilizar los medios como una herramienta de gran fuerza para la autodeterminación”.<sup>19</sup> El

<sup>19</sup> Carol Kalafatic, “Cefrec/Video en Bolivia”, en *Redes indígenas*. En <http://www.nativenetworks.si.edu/esp/rose/cefrec.htm>.

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. Los planteamientos surgidos del Plan se materializaron en experiencias significativas de descolonización y a la fecha han fincado un fructífero campo de producción que se distribuye tanto en circuitos nacionales como internacionales. Sin embargo, el éxito no sólo se ha alcanzado en la gran cantidad de producciones y en los premios obtenidos; sobre todo se ha logrado en el ámbito de la política y de la lucha por la hegemonía, los propios videoastas indígenas consideran que “los procesos comunicacionales que han consolidado a lo largo de estos años han contribuido a que el movimiento indígena haya logrado llegar al poder”.<sup>20</sup>

La relación entre Ukamau y los videoastas es profunda, no es casual que uno de los realizadores de video indígena más activo sea el protagonista de *La nación clandestina*. Sin embargo, el video indígena no sólo retoma la práctica política de la herencia visual militante, también reformula desde la óptica indígena los medios para capturar los “códigos internos” de las comunidades. Las producciones visuales nativas implican relaciones inéditas con la memoria y la historia mediante la utilización de la tecnología, posibilitando la subversión de las categorías visuales dominantes. Cuando los indígenas construyen su representación, existe la posibilidad de transgredir la dominación, la marginalidad y la exclusión por medio de las imágenes. 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 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. Por medio de las imágenes invitan a nuevas formas de construir la

<sup>20</sup> CEFREC y Eliana Rojas, *Comunicar desde adentro. Investigación sobre las Tierras Bajas de Bolivia*, p. 14.

otredad, nuevas formas de practicar la política y de enfocar el mundo. Al utilizar las mismas armas culturales, como es la producción en video, los indígenas están generando contradiscursos que salen de los márgenes.

La gran transformación que impulsó el Grupo Ukamau y que continúan hasta la fecha los videoastas indígenas, fue la subversión de la condición de subalternidad de los indios. 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, son los protagonistas. Los indígenas bolivianos prolongando esta tradición, han arrebatado el derecho exclusivo de producir imágenes, enfrentándose al despojo étnico y a la aculturación producto de la relación desigual con las élites blanco-mestizas.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, BENEDICT, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, trad. de Eduardo L. Suárez, México, FCE, 2005.
- BAJO HERRERAS, RICARDO, “El tiempo circular de Jorge Sanjinés”, en *El Ojo que Piensa. Revista Virtual de Cine Iberoamericano*, núm. 0, Guadalajara, agosto, 2003. En <http://www.elojoquepiensa.udg.mx>.
- BENJAMIN, WALTER, *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica [Urtext]*, trad. de Andrés E. Weikert, México, Ítaca, 2003.
- Comunicar desde adentro. Investigación sobre las Tierras Bajas de Bolivia*, La Paz, Plan Nacional Originario de Comunicación Indígena de las Tierras Bajas/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.
- CÓRDOVA, VERÓNICA, “Cine boliviano. Del indigenismo a la globalización (primera parte)”, en *Fotogenia*, Primer Suplemento Especializado en Cinematografía, año I, núm. 1, La Paz, septiembre de 2006, pp. 3-4.
- Cronología del cine boliviano (1897-1997)*, La Paz, Cinemateca Boliviana, 1997 (Notas Críticas, 61).
- Declaración del Encuentro Internacional de Comunicación y Desarrollo de los Pueblos Indígenas, Santa Cruz, 13 al 15 de septiembre de 2006. En [http://www.un.org/esa/socdev/unpfi/documents/comunicacion\\_desarrollo.doc](http://www.un.org/esa/socdev/unpfi/documents/comunicacion_desarrollo.doc).
- “El cine boliviano del indigenismo a la globalización”, en *Archipiélago. Revista Latinoamericana de Análisis Político y Cultural*, núm. 3, La Paz, abril-mayo de 2008, pp. 87-101.
- El cine de Jorge Sanjinés*, Santa Cruz, Fundación para la Educación y el Desarrollo de las Artes y las Media/Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz, 1999.

- El espejismo del mestizaje*, La Paz, Embajada de Francia/Instituto Francés de Estudios Andinos/Fundación Programa de Investigación Estratégica en Bolivia, 2005.
- El lugar de la seducción. Carteles del cine boliviano, 1930-2005*, La Paz, Consejo Nacional del Cine/Fundación Simón I. Patiño/Fundación Cinemateca Boliviana, 2006.
- Festival Internacional de Cine y Video de Oruro, *Plano detalle del cine boliviano*, La Paz, Plural, 2005.
- GARCÍA PAVÓN, LEONARDO, *La patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*, La Paz, Centro de Estudios Superiores Universitarios-Universidad Mayor de San Simón/Plural, 1998.
- 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.
- GUMUCIO DAGRÓN, ALFONSO, *Historia del cine boliviano*, México, Filmoteca de la UNAM, 1983.
- Historia del cine en Bolivia*, Oruro, Los Amigos del Libro, 1982.
- KALAFATIC, CAROL, "Cefrec/Video en Bolivia", en *Redes indígenas*. En <http://www.nativenetworks.si.edu/esp/rose/cefrec.htm>.
- La Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas. A manera de presentación*. En <http://videoindigena.bolnet.bo/clacpi.htm>.
- LARSON, BROOKE, "Indios redimidos, cholos barbarizados. Imaginando la modernidad neocolonial boliviana (1900-1910)", en Magdalena Cajías [comp.], *Visiones de fin de siglo. Bolivia y América Latina en el siglo XX*, La Paz, Plural/Instituto Francés de Estudios Andinos/Embajada de España, 2001, pp. 27-48.
- LEÓN, CHRISTIAN, "Racismo, políticas de la identidad y construcción de 'otredades' en el cine ecuatoriano", en *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm. 5, Santiago, Chile, julio de 2005, pp. 91-100. En <http://www.antropologiavisual.cl>.

- LEÓN FARIÁS, ISAAC, *Los años de la conmoción*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979 (Cuadernos de Cine, 28).
- MESA GISBERT, CARLOS DE, *La aventura del cine boliviano (1952-1985)*, La Paz, Gisbert, 1985.
- ONG, WALTER, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. de Angélica Scherp, Bogotá, FCE, 1999.
- POOLE, DEBORAH, *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*, trad. de Maruja Martínez, Lima, Casa de Estudios del Socialismo, 2000.
- RIVERA CUSICANQUI, SILVIA, *Bircholas. Trabajo de mujeres y explotación capitalista y colonial entre las migrantes aymaras a La Paz y El Alto*, 2ª ed., La Paz, Mama Huaco, 1996.
- \_\_\_\_\_, "Construcción de imágenes de indios y mujeres en la iconografía post 52. El miserabilismo en el Álbum de la Revolución", en *Tinkazos. Revista Boliviana de Ciencias Sociales*, La Paz, noviembre de 2005, pp. 133-156.
- \_\_\_\_\_, *Invisible Realities: Internal Markets and Subaltern Identities in Contemporary Bolivia*, Amsterdam/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", en *Temas Sociales*, núm. 24, La Paz, 2003, pp. 64-100.
- \_\_\_\_\_, *Oprimidos pero no vencidos. Luchas del campesinado aymara y qhechwa, 1900-1980*, 4ª ed., La Paz, Aruwiyiri/Taller de Historia Oral Andino, 2003.
- \_\_\_\_\_, "El potencial epistemológico de la historia oral. De la lógica instrumental a la descolonización de la historia", en *Temas Sociales*, núm. 11, La Paz [s. f.], pp. 49-75.
- \_\_\_\_\_, "La raíz. Colonizadores y colonizados", en Xavier Albó y Raúl Barrios, *Violencias encubiertas en Bolivia*, La Paz, Centro de Investigación y Promoción del Campesinado/Aruwiyiri, 1993.



- SÁDER, EMIR, “Bolivia debe fracasar”, en *La Jornada*, 20 de abril, 2007. En <http://www.jornada.unam.mx/2007/04/20/>.
- SALAZAR DE LA TORRE, CECILIA, *Identidad nacional y conciencia reflexiva. La figura del indio en la plástica boliviana del siglo XX*, La Paz, 2005 (tesis de licenciatura en Sociología, Universidad Mayor de San Andrés).
- SANJINÉS, JAVIER, “Transculturación y subalternidad en el cine boliviano”, en Alejandro Bruzual [coord.], en *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.
- SANJINÉS, JORGE y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, 3ª ed., México, Siglo XXI, 1987.
- 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 and Globalization and the Humanities Project/Duke University, 2006.
- SHOHAT, ELLA y Robert Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, trad. de Ignacio Rodríguez Sánchez, Barcelona, Paidós, 2002 (Paidós Comunicación, Cine 130).

#### VIDEO-FILMOGRAFÍA BÁSICA

- Corazón aymara*, dirección de Pedro Sambarino, país: Bolivia, producción de Bolivia Films, argumento de Pedro Sambarino, 1925.
- El coraje del pueblo*, dirección de Jorge Sanjinés, país: Bolivia, producción de Grupo Ukamau y Radio Televisión Italiana, argumento de Oscar Soria y Jorge Sanjinés, 1971.
- La gloria de la raza*, dirección de Arturo Posnansky, país: Bolivia, producción de Cóndor Mayku Films, argumento de Arturo Posnansky, 1926.

- La nación clandestina*, dirección de Jorge Sanjinés, país: Bolivia, producción del Grupo Ukamau, argumento de Jorge Sanjinés, 1989.
- La profecía del lago*, dirección de José María Velasco Maidana, país: Bolivia, producción de Urania Films, argumento de José María Velasco Maidana, 1925.
- Qati Qati (Susurros de muerte)*, responsable Reynaldo Yujra, país: Bolivia, comunidades: Allaj Santía, Yaricoa Bajo, Yaricoa Alto, producción de CEFREC-CAIB, argumento de Reynaldo Yujra, 1999.
- Revolución*, dirección de Jorge Sanjinés, país: Bolivia, producción Independiente, argumento de Jorge Sanjinés y Oscar Soria, 1964.
- Ukamau/Así es*, dirección de Jorge Sanjinés, país: México, producción del Instituto Cinematográfico Boliviano, argumento de Jorge Sanjinés y Oscar Soria, 1966.
- Vuelve Sebastiana*, dirección de Jorge Ruiz, país: Bolivia, 1953.
- Wara-wara*, dirección, de José María Velasco Maidana, país: Bolivia, producción de Urania Films, argumento de José María Velasco Maidana, 1939 .
- Yawar Mallku/La sangre del cóndor*, dirección de Jorge Sanjinés, país: Bolivia, producción del Grupo Ukamau, argumento de Oscar Soria y Jorge Sanjinés, 1969.