©2017

Claudia A. Arteaga Olórtegui

ALL RIGHTS RESERVED

ACTOS DE REPRESENTACIÓN:

EL ROL DEL MEDIO AUDIOVISUAL EN LAS LUCHAS INDÍGENAS CONTEMPORÁNEAS EN PERÚ Y BOLIVIA

By

CLAUDIA A. ARTEAGA OLORTEGUI

A dissertation submitted to the

Graduate School-New Brunswick

Rutgers, The State University of New Jersey

In partial fulfillment of the requirements

For the degree of

Doctor of Philosophy

Graduate Program in Spanish

Written under the direction of

Jorge Marcone

And Approved by

New Brunswick, New Jersey

January, 2017

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Actos de representación: El rol del medio audiovisual en las luchas indígenas contemporáneas en Perú y Bolivia

By CLAUDIA A. ARTEAGA OLÓRTEGUI

Dissertation Director:

Dr. Jorge Marcone

This work studies films about indigenous populations made by non-indigenous and indigenous filmmakers in different moments of national crises in Perú and Bolivia, between 1930 and the first decade of the 2000. I argue that what becomes visible and invisible in regards of indigenous populations is informed by ways of seeing and interpreting the (re)construction of nation according to concepts of race, gender, class, knowledge, time and space. Therefore, portrays of the indigenous in these films are result of the impact of colonial/modern ideologies in shaping exclusive projects of nation formation at political, social and epistemological levels. The dissertation examines the conditions by which indigenous peoples have been seen, heard and recognized in their humanity as well as the ones by which filmmakers and places of enunciations as enacted in films hold authority to represent them. Specifically, in regards of cinematographic productions made by non-indigenous, such as the works of José Velasco Maidana, Cine Club Kukuli, Jorge Ruiz, Jorge Sanjinés, Federico García Hurtado, Claudia Llosa, Icíar Bollaín, I assert that modern/colonial attitudes manage the voice, temporality and identity marks (defined according racial, gendered and class-based categories as installed by modernity) that result in portraying indigenous subjects as outsiders of history and unable to represent themselves politically or culturally. On other hand, films that result of self-representation or are made in collaboration with indigenous organizations, such as the works of Fernando Valdivia, CEFREC or Chirapaq, intervene in modern concepts (such the ones mentioned above) that have defined externally these populations. I conclude that visibilization of indigenous subjects in films made by non-indigenous filmmakers does not always equate to a recognition of them as citizens or active members of society. While visibilization opposes to lack of figuration, it does not guarantee a full recognition of indigenous subjects whose complexities continue to be reduced in terms of their failures to adapt to modernity. This is to say, these films do not result of an absolute erasure of the indigenous, neither do they make an unconditional acceptance of their difference. Unlike these movies, participatory indigenous cinema or projects of self-representation looks at politicizing indigenous presence by enacting ways of communal organizations and debates around own cultural and political agendas of self-determination.

Agradecimientos

A pesar de que esta disertación ha sido autoría mía, ésta nunca fue una labor solitaria sino solidaria. Quisiera agradecer a todas las personas que me acompañaron en este largo e intenso viaje, a todas las amistades, algunas presentes hoy, a los amigos y amigas que se fueron, así como a los profesores y las profesoras, a los mentores y mentoras que fui conociendo en estos ocho años. Un agradecimiento especial a mi familia.

Mi reconocimiento profundo e infinito a los miembros de mi comité. Gracias a todas y todos por sus comentarios agudos e iluminadores, pero sobre todo por su apoyo y generosidad. A Marcy, por su entusiasmo, su calidez y su apoyo constante sen varios momentos de estos ocho años. No olvido que ella fue la directora graduada que se comunicaba conmigo cuando yo todavía estaba en Perú tratando de concretar mi llegada a Rutgers. No olvido su cálida bienvenida y sus constantes palabras de aliento, así como su apoyo durante mi proceso de búsqueda laboral. Su calidez humana ha sido una inspiración para mí ahora en mi nuevo rol como profesora. A Camilla, gracias por aceptar formar parte del comité en circunstancias muy complicadas, y por tus palabras de ánimo. A Yolanda, por ser un modelo para mí en lo académico y profesional. Gracias, Yolanda, por tu rigurosidad en la lectura de esta tesis. A Jorge, porque sin él éste proyecto no hubiera sido posible. No hay palabras, Jorge, para agradecerte por nuestras conversaciones que han sido tan iluminadoras para mí, por tu apoyo constante en el aspecto personal y académico, porque has estado conmigo en los momentos de tropiezo e inseguridad y has creído en este proyecto cuando ni yo le tenía mucha fe. Eres un modelo

de ser humano y de intelectual, que se emociona con los proyectos de sus estudiantes y que camina junto a ellos.

Un abrazo a mis amigos presentes, a los que están cerca, lejos o ya no están. A Valeria Garrote, a Selma Cohen (¡gracias, Selma!), a Cristóbal Cardemil-Krause, a Sole Chacón, a Carolina Díaz, a Patricia González-Darriba, a Juan Pablo Cominguez, a Sebastián Velasquez, a Dario Gonzalez, a Mac Wilson, a Zach Campbell, a Aaron Lacayo, a Andrea Gaytán, Sandra Medina, Giselle Winchester, a Karianna Eide-Lindsay (¡muchas gracias, Karianna!), a David Giancaspro, a Ana Sol, a Dulce Weshler, a Isidora Ortiz, a Alena Kirova, a Ben Kinsella, a Crystal Mentz, a Irma Palma de Sánchez, a Vaugh Anderson, Kelly Loveyoy, Molly Palmer, Bernie Mendoza, Ben De Witte, a Olga Rodriguez y a Mariana Melovega. Agradezco a los profesores que tuve en Rutgers y que me han ayudado de alguna manera u otra: César Braga-Pinto, Susan Martín-Marquez, Tom Stephens, Celinés Villalba, Liliana Sánchez, Nelson Maldonado-Torres, José Camacho, Jennifer Austin, Karen Bishop, Karen Sánchez y Damaris Otero-Torres. Un abrazo enorme, lleno de agradecimiento y cariño al staff del Departmento de Español: Rosy Ruiz, Vivian Vega y Jennifer Flaherty.

Quisiera también brindar un reconocimiento a mis mentores fuera de Rutgers, que fueron decisivos en mi formación intelectual y humanista: a Bruce Manheim, a Margarita Huayhua, a la gran Silvia Rivera Cusicanqui, a Pamela Calla. A mis estudiantes de Rutgers, de quienes tanto aprendí, así como a las de Scripps, que son una motivación constante para mi labor académica, pedagógica y activista. Gracias a Marina Pérez de Méndoza, a Carmen Sanjuán, a Gabriela Baczan, a Jennifer Wood, miembros de la facultad del Departamento de Español. Gracias por su cariño, compañeras, su cálido

recibimiento y haberme permitido construir con ustedes un departamento comprometido con sus estudiantes, que promueve una enseñanza con un impacto en el mundo tan complicado que vivimos. A mis colegas de Scripps de otros departamentos y programas con los que colaboro constantemente para hacer de la universidad una institución verdaderamente diversa e inclusiva.

Finalmente, a mis padres que están aquí, a mi mamá porque ha sido la guerrera más persistente que personalmente he conocido, a mi papá que está en el Perú, a la memoria de mis abuelitos y abuelitas. A mis abuelitos, en especial a mi abuelito David. Abuelito, mis esfuerzos de 8 años no son nada en comparación a los sacrificios que hiciste por ti y por la familia que luego construiste cuando migraste muy joven a la capital del Perú. A mi hermana y a mi mamá les dedico la escritura de esta tesis, mientras que a ti te dedico todas las lunas y las amanecidas de estos 8 años, todas las alegrías y lágrimas porque todo valió la pena. Taytan Mamaypapaq. A Eric, porque nos unen tantas cosas, y porque la nuestra es una labor de aprender juntos y crecer juntos como seres humanos. Gracias por ser mi compañero, mi aliado y mejor amigo.

Tabla de contenido

Abstract	ii
Agradecimientos	iv
Lista de ilustraciones	xi
Introducción	1
Motivaciones y propuesta de tesis	1
Marco teórico y justificación de estudio comparativo	2
Resumen por capítulo	3
Capítulo I: La cuestión indígena en los inicios del cine nacional: visibilidad, temp	oralidad
y ventriloquismo	10
Introducción	10
La cuestión indígena en el cine boliviano	16
Primeras políticas y prácticas audiovisuales	16
Wara Wara (1930)	21
Trama de la película e hipótesis para el análisis	21
Una visión cronopolítica de las ruinas imperiales	26
El indigenismo y el proyecto nacional del mestizaje	31
Apropiación mestiza del cuerpo indígena	34
El melodrama y el romance nacional	39
La cuestión indígena en la cinematografía peruana desde la llegada del	
cine: Kukuli (1961)	46
El indigenismo cuzqueño e hipótesis de lectura	48
El Cine Club Cusco	53

El narrador ventriloquista y el retrato de la naturaleza	55	
Sobre los personajes y la violencia romantizada	60	
Mundo espiritual y religiosidad católica	65	
Mediación intelectual y políticas de representación indígena	68	
Conclusión	72	
Capítulo II: La representación indígena en tiempos revolucionarios oficiales: regímenes		
documentales y la memoria histórica	75	
Introducción	75	
Bolivia: La Revolución de 1952 y el cine de Jorge Ruiz	80	
El contexto revolucionario	80	
El cine de Jorge Ruiz	84	
¡Vuelve, Sebastiana! (1953)	84	
Argumento e inicio	86	
Ventriloquismo	89	
Tradición, temporalidad y precariedad	90	
Los aymara	92	
Las montañas no cambian (1962)	96	
Argumento	97	
Las esferas temporales y espaciales: emulando una		
retórica desarrollista	100	
Perú: La Revolución de las Fuerzas Armadas y el cine de Nora de Izcue	113	
El Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas de Velasco		
Alvarado	113	

Runan caycu (1973)	117
El "yo" quechua y el testimonio indígena	120
El doblaje en español	125
Un archivo en construcción y el despliegue de una	memoria
histórica	126
El dirigente masculino	132
Conclusión	133
Capítulo III: Entre la Revolución y la revolución: la cuestión indígena en el cine	nacional
militante de los sesenta y setenta	138
Introducción	138
Bolivia: Jorge Sanjinés y un cine junto al pueblo	146
Contexto	146
Yawar mallku (1969)	150
Argumento: los personajes y sus espacios (campo/ciudad)	152
La crítica al desarrollismo y al mito del mestizaje	155
La emancipación forjada desde la ciudad	159
El proceso subjetivo de Sixto	159
El silencio de Paulina	163
La acción revolucionaria masculina e individual	167
Perú: Federico García Hurtado y el "cine campesino"	175
Contexto	175
Kuntur wachana (1977)	179
Argumento y personajes	183

Héroes y estructura temporal	185
La "invisible presencia" de las mujeres	194
Conclusión	194
Capítulo IV: Cine transnacional: sobre la cuestión indígena en tiempos neoliberale	es 198
Introducción	198
También la lluvia (2010)	201
La Guerra del Agua (2000)	201
El proyecto de Bollaín	202
La teta asustada (2009)	216
La Guerra Interna (1980-2000)	215
Lo "cholo" en el Perú y la narrativa del progreso	218
La subjetividad andina de Fausta y el canto en quechua	225
Conclusión	231
Capítulo V: Cine y video indígena en la era neoliberal: de la representación a la	
autorepresentación a través del activismo cultural	233
Introducción	233
Breve repaso del surgimiento del cine y video indígena	240
El grito de la selva (Bolivia, 2008)	246
La flor que vive (Perú, 2013)	256
La travesía de Chumpi (Perú, 2009)	259
Conclusión	269
Conclusión: Hacia una crítica audiovisual de la resistencia indígena en los Andes	273
Bibliografía	282

Lista de ilustraciones

Capítulo I	
Imagen 1	27
Imagen 2	35
Imagen 3	35
Imagen 4	35
Imagen 5	38
Imagen 6	42
Imagen 7	45
Imagen 8	56
Imagen 9	58
Imagen 10	58
Imagen 11	65
Imagen 12	65
Imagen 13	66
Imagen 14	66
Imagen 15	68
Imagen 16	68
Capítulo II	
Imagen 1	87
Imagen 2	88
Imagen 3	88
Imagen 4	92

Imagen 5	101
Imagen 6	101
Imagen 7	104
Imagen 8	104
Imagen 9	121
Imagen 10	130
Imagen 11	130
Imagen 12	131
Capítulo III	
Imagen 1	153
Imagen 2	160
Imagen 3	160
Imagen 4	166
Imagen 5	177
Imagen 6	187
Imagen 7	192
Imagen 8	192
Imagen 9	192
Capítulo IV	
Imagen 1	205
Imagen 2	206
Imagen 3	206
Imagen 4	212

Imagen 5	212
Imagen 6	226
Imagen 7	226

Introducción

Motivaciones y propuesta de tesis

Este proyecto surgió de mi interés por entender una historia de lucha indígena que yace oculta, a menudo, en los archivos imaginarios de las historias nacionales. En ese sentido, decidí asumir el desafío de des-aprender lo que en la escuela y en parte de mi vida universitaria en Lima, Perú, me habían enseñado acerca de estas poblaciones: que eran sociedades que vivían en territorios alejados de la capital, en donde una modernidad extraña transcurría como referente de lo necesario para vivir bien. La motivación detrás de mis pesquisas académicas fue, entonces, tratar de revertir en mí una visión de los y las indígenas como poblaciones relegadas desde siempre, destinadas a la pobreza y la discriminación. Quise celebrar la resistencia indígena a medida que yo misma iba pensando en formas de conciliar mi inquietud por el activismo con las fuertes exigencias de la labor académica. Dicha inquietud nació en Perú, pero tomó otro cariz en Estados Unidos una vez que enfrenté nuevas marcas identitarias que me determinaban. De seguro, experimentar la discriminación lingüística y racial, como no había pasado en mi país, incrementó mi deseo por comprometerme con un proyecto que me permitiera examinar, desde una perspectiva interdisciplinaria y comparativa, el campo de las luchas sociales.

Pronto me di cuenta que estaba incurriendo en otro tipo de romanticismo e idealización cuando hablaba de resistencia o de lucha. La lectura de testimonio de mujeres indígenas activistas como Rigoberta Menchú, Domitila Barrios de Chúngara e Hilaria Supa, y de estudios salidos de las ciencias sociales acerca de los movimientos me llevaron a entender que, si quería continuar con mi investigación, tenía que buscar la forma de reconocer esos procesos internos, largos y complicados, a los que yo no podía

tener acceso, pero que luego emergían en formas contestatarias más visibles para mí (a través de la academia y el internet). La cuestión de la visibilidad y la invisibilidad en relación a la resistencia indígena me llevó a ir más allá de un enfoque en la lucha misma para incidir en las condiciones por las que ésta pasaba a ser visible y estudiada.

Esto me llevó a pensar en dinámicas de poder que gestan lo invisible y lo visible, modos de ver y conocer, de acuerdo a concepciones de raza en intersección con construcciones de género, clase, saberes, tiempos y espacios. El cine se presentó como una plataforma desde la cual debatir políticas de representación en varios momentos de reconstitución nacional en los países que escogí trabajar; así como desde el cual vislumbrar prácticas dirigidas a generar otras pedagogías, y a complicar una visión de la indigeniedad, en función de agendas por una autonomía política y cultural. En suma, vi en el cine una herramienta desde la cual teorizar sobre los aprendizajes coloniales en torno a una imagen de nación y de los sujetos que pertenecían a ella y los desafíos que, desde el activismo, se planteaban respecto a estas lecciones. Así, esta tesis estudia cómo la figuración del indígena, tanto su visibilización como su invisibilización, son claves para entender diferentes momentos de reconstitución nacional. Por un lado, busco responder cómo la modernidad, como principio de las naciones, surge como lógica en producciones cinematográficas para gestionar una voz, temporalidad y marcas identitarias (definidas en función de categorías raciales, de género y clase) asociadas a una indigeneidad. Por otro lado, propongo examinar cómo una relación entre organizaciones indígenas y el medio audiovisual desestabiliza esas actitudes modernas/coloniales que median la forma cómo esas identidades han sido construidas e interpretadas. En relación a las luchas indígenas, esta tesis examina representaciones audiovisuales que las niegan,

limitan, se apropian de ellas o las domestican, o que se concretan en procesos internos en comunidades y organizaciones, que conducen a una agenda de resistencia tanto política como cultural, tanto social como epistemológica.

Marco teórico y justificación de estudio comparativo

Los periodos históricos escogidos para estructurar los capítulos corresponden a cinco momentos, durante el siglo XX y la primera década del dos mil, de reformulación de una idea de nación y de debate sobre la "cuestión indígena". En relación a estos contextos, hago hincapié en cómo las representaciones cinematográficas dialogan o no, se comprometen o tienen una relación elusiva con una historia larga de lucha indígena, la cual los aparatos oficiales de construcción cultural e histórica tendieron a invisibilizar o a controlar interpretativamente. El marco teórico se basa en conceptos como colonialidad/modernidad (Aníbal Quijano, Walter Mignolo), colonialidad de poder (Quijano), colonialidad de género (María Lugones) ventriloquismo, cronopolítica (Johannes Fabian), interculturalidad (Walsh) y decolonialidad (Catherine Walsh, Freya Schiwy, Nelson Maldonado-Torres). Sigo una metodología de análisis interseccional (la cual abordo todavía muy preliminarmente y que espero ampliar en el proyecto del libro) y decolonial. Con "interseccionalidad", María Lugones refiere a la manera cómo esta teorización que fusiona construcciones de género y raza "reveals what is not seen when categories such as gender and race are conceptualized as separate from each other" (Coloniality 4). Esta intersección llama a denaturalizar una universalización en categorías como "hombre", "mujer", "personas de color" que, por un lado, no se cuestionan por otros modos de organización social, así como se desentienden de la separación o la falta de solidaridad que pueda haber entre los mismos oprimidos. Por su parte, la metodología

decolonial, o el "decolonial turn" como lo formula Nelson Maldonado-Torres tiene que ver también con un análisis de la visibilidad y de las condiciones que hacen posible una visibilización del oprimido. Según este estudioso, el "decolonial turn" es "about making visible the invisible and about analyzing the mechanisms that produce such invisibility or distorted visibility in light of a large stock of ideas that must necessarily include the critical reflections of the 'invisible' people themselves ("On the Coloniality", 262).

En esta disertación propongo un estudio comparativo entre Perú y Bolivia como parte de un proyecto que busca abarcar en la región andina más ampliamente en el futuro (Ecuador y Colombia). A ambos países los une un pasado y los distancia un presente en cierta medida. Ambos formaron parte del Tawantinsuyo, nombre con el que se le conoce al Imperio de los Incas, así como desarrollaron resistencias anticoloniales (con Túpac Amaru en el área de Perú y Túpac Katari en el área de Bolivia) que convergieron en los años 1780-1781. Las formaciones nacionales de cada país, una vez conseguida la independencia de España, constituyeron formas actualizadas y reforzadas de desposesión indígena tanto material como cultural. Los indigenismos, que los grupos sociales blancos y mestizos, desarrollaron en cada país, plantearon paralelos respecto al problema de la falta de integración indígena en el panorama nacional. De la misma manera, los periodos oficiales revolucionarios, como de cine militante (que en cierta medida reacciona en contra de proyectos cinematográficos estatales), así como de emergencia de una lógica neoliberal determinaron de manera similar en ambos países las estructuras y las lógicas hegemónicas que buscaron lidiar con el "problema indígena", en sus distintas articulaciones desde el inicio de las formaciones nacionales. Por tanto, más que un estudio que incida en las diferencias, lo que ofrezco es uno que enfatice las conexiones

para así ampliar conceptos sobre nación, estado, colonialidad, la "cuestión indígena" y resistencia a partir de trayectorias históricas por momentos convergentes y divergentes de ambos países.

Corpus e hipótesis por capítulos

El capítulo I, "La cuestión indígena en los inicios del cine nacional: visibilidad, temporalidad y ventriloquismo", se localiza en el contexto de debate sobre el "problema del indio" impulsado por corrientes indigenistas en cada país. Este capítulo analiza los largometrajes ficcionales *Wara Wara* (1930) del boliviano José Velasco Maidana y *Kukuli* (1961) del colectivo peruano Cine Club Cusco. En este capítulo argumento que estos films restringen la visibilización indígena en base a actitudes coloniales, las cuales no solo definen en lugar de enunciación que se recrea en las películas, sino que influye en el retrato de una identidad indígena en términos idealizados. Es así, desde esta idealización, que estos filmes proponen la posibilidad de la integración indígena al proyecto nacional. Lo que propongo es que esta integración dice menos de una posición reivindicativa hacia el indio por parte de los directores como de un deseo por alcanzar una modernidad, o asumir un rasgo diferenciador respecto al indio, que autorice su rol de representantes estéticos e intelectuales respecto a las realidades indígenas.

En el capítulo II, "La representación indígena en tiempos revolucionarios oficiales: regímenes documentales y la memoria histórica", examino dos filmes del director boliviano Jorge Ruiz, la ficción *¡Vuelve Sebastiana!* (1953) y el documental *Las montañas no cambian* (1963), así como el corto documental de la directora peruana Nora de Izcue, *Runan caycu* (1973). Estas tres producciones cinematográficas surgieron durante los gobiernos revolucionarios de Bolivia (1952) y Perú (1968), en el marco de

políticas estatales impulsadas con fines propagandísticos. En ambos países, los nuevos estados revolucionarios proclamaron la inclusión del indio como parte de un paradigma sociocultural emergente que declaraba la superación de las diferencias raciales y económicas. Mi análisis consiste en cómo estos directores aceptan (Ruiz) o confrontan (de Izcue) estas condiciones de reconocimiento para el indio a través de narrativas que emulan una lógica espacial, narrativa, ventriloqua, hacia el progreso, o una modalidad experimental-testimonial que aborda un lugar de enunciación indígena en resistencia.

En el capítulo III, "Entre la Revolución y la revolución: la cuestión indígena en el cine nacional militante de los sesenta y setenta" analizo las películas ficcionales Yawar mallku (1969), del boliviano Jorge Sanjinés y Kuntur wachana (1977), del peruano Federico García Hurtado, en el contexto de un influjo continental de un cine militante que buscaba replicar las ideologías desarrollistas, las cuales habían determinado los aspectos económico-sociales como los subjetivos en la región latinoamericana. Este proyecto de activismo cultural de ruptura, denominado "Nuevo Cine" brindó la plataforma estética, teórica e incluso metodológica para pasar de una imagen pasiva y subordinada del indio a una representación de un sujeto que se rebela en contra de los agentes estatales que lo oprimen. Asimismo, este momento de redefinición del cine continental que se comprometió con la causa del oprimido permitió repensar el lugar del director respecto a lo representado. Sin embargo, como propongo en este capítulo, la aproximación de los directores a las realidades indígenas para fomentar la participación de estas poblaciones sobre lo representado (una suerte de cine participativo) no consiguió descentralizar del todo un rol de representador, o cuestionar un lugar de enunciación marcado todavía por construcciones raciales, de clase y género que marginaban al "indígena-campesino" a

favor del "obrero-hombre-mestizo". Así, a través de conceptos como "mestizaje", "desarrollo" y "colonialidad de género", examino cómo una visibilización e interpretación de la resistencia indígena se amolda a una matriz discursiva oficial de tintes socialistas, con la cual se negocia una insurrección indígena que se visibiliza, pero todavía determinada por la lucha de clases y por una narrativa de progreso que coloca al indio como lo pre-revolucionario.

En el capítulo IV, "Cine transnacional: sobre la cuestión indígena en tiempos neoliberales", analizo las películas de ficción de producción transnacional También la *lluvia* (2010) de la española Icíar Bollaín y *La teta asustada* (2009) de la peruana Claudia Llosa. En él, propongo analizar cómo estos dos filmes proponen una crítica, desde la adopción de un discurso multicultural, sobre las relaciones coloniales establecidas entre los mundos blancos-criollos y el indígena dentro de las esferas nacionales. Así, ambas películas plantean reconocer la colonialidad, así como preguntarse por la posibilidad o no de una solidaridad entre el mundo blanco-mestizo y el indígena una vez producido este reconocimiendo. A través de un análisis de los niveles metafilmicos desarrollados en ambas películas, propongo que esta crítica a la colonialidad, que se ejecuta a través del reconocimiento de jerarquías entre los personajes marcadas por diferencias de clase y raza, falla en denaturalizar estas construcciones coloniales/modernas de raza y género que se rearticulan para facilitar la solidaridad entre ambas esferas. Como en los capítulo anteriores, usaré los conceptos "colonialidad de poder" (Quijano) y "colonialidad de género" (Lugones), para un examen de cómo la visibilidad de los sujetos indígenas se condiciona a las construcciones arriba mencionadas, las cuales hacen de estas

poblaciones sujetos "permitidos" y aceptables para una representación y circulación transnacional.

En el capítulo V, "Cine y video indígena en la era neoliberal: de la representación a la autorepresentación a través del activismo cultural", estudio tres iniciativas audiovisuales indígenas surgidas a fines de la primera década del dos mil e inicios de la segunda, en el contexto de políticas neoliberales y de un cine comercial (como el analizado en el capítulo anterior). En el caso de Bolivia, he seleccionado *El grito de la selva* (2008), docuficción producida por la Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia (CAIB) y el Centro de Formación y Realización Audiovisual (CEFREC) con Alejandro Noza y Nicolás Ipamo como responsables. Para el caso del Perú, analizo los documentales *La flor que vive* (2013) de Pelagia Gutiérrez Vega (responsable), producido por Chirapaq, Centro de Culturas Indígenas en el Perú, Wapikoni y Oxfam; y *La travesía de Chumpi* (2009) de Fernando Valdivia (director) producido por Teleandes

En este capítulo, el estudio de las iniciativas radica en entender las agendas políticas indígenas en conexión con la disputa por la significación de estas agendas y de los sujetos involucrados en éstas. En contraste con los cines nacional, estatal-revolucionario, militante y transnacional analizados en los capítulos precedentes, el uso audiovisual indígena surge de los debates internos de las organizaciones y comunidades para controlar no sólo representaciones propias sino los modos en que éstas se producen, se distribuyen, circulan y se conversan. Parto de la idea de que en los Andes la producción audiovisual estudiada en este capítulo está intimamente conectada con los movimientos sociales. Así, a diferencia de los capítulos anteriores, en estas películas se

apuesta por una visibilidad de las luchas indígenas desde una perspectiva de reflexión comunitaria, o desde una centralidad femenina. Por tanto, estos films debaten la creencia de un efecto apabullador de la colonialidad, poniendo en despliegue una reflexión de las luchas sociales que, más allá del levantamiento o el momento de insurgencia, se localiza en la cotidianidad. Es desde ahí que toman lugar procesos de reflexión y saneamiento de las fracturas internas que la modernidad ha generado en los distintos aspectos de la vida y que, incluso, han influido en las formas de luchar y resistir. Asimismo, propongo que el uso indígena del audiovisual plantea una forma de redefinir las relaciones entre la "modernidad" y el mundo indígena "tradicional", a menudo imaginadas como esferas antagónicas. Esta redefinición implica reconocer que este uso audiovisual desafía un entendimiento de una identidad tradicional encapsulada en el tiempo, vulnerable a la asimilación frente al roce con algún instrumento que, por pertenecer a una esfera supuestamente externa, pueda ejercer algún dominio epistemológico.

Capítulo I: La cuestión indígena en los inicios del cine nacional: visibilidad, temporalidad y ventriloquismo

"...a "past" that has never been present, and which never will be"

Jacques Derrida

I. Introducción

Como señala Benedict Anderson, la invención moderna de la nacionalidad fue fundamentalmente cultural como la religión o el parentesco (12). Pero, además del papel crucial que ocupó la imprenta, que Anderson estudia, hubo otros avances tecnológicos como la radio y el cine que administraron la constitución y difusión de una idea de nación. Entre las tecnologías introducidas, el cine desde su llegada a Perú (1887) y Bolivia (1897) fue una herramienta cultural y política que planteó la producción de imaginarios nacionales como indesligable de las tecnologías modernas de representación. Sin embargo, la modernidad en relación al cine no se presentaba sólo en virtud del avance tecnológico que simbolizaba el medio audiovisual. Tanto las lógicas económicas, culturales y políticas que constituían una idea moderna de nación estructuraron también las prácticas cinematográficas en torno a la figura del indio.

La modernidad en la Bolivia y el Perú de cambio de siglo, como en otros países latinoamericanos, se percibió en términos de transformaciones materiales, sobre todo urbanas, dictaminadas por un modelo europeo. Sobre la Latinoamérica de inicios del siglo XX, Verónica Córdova señala que "las élites creían que la modernidad podía ser medida de acuerdo al monto de las exportaciones, la extensión de líneas férreas, el número de motores a vapor y la cantidad de edificaciones que se parecerían a las europeas" (27). Sin embargo, a este entendimiento de lo moderno basado en un deseo por

lo foráneo, habría que sumarle una posición ambivalente de atracción y rechazo, redención y miedo, hacia lo autóctono. Esta actitud de ambivalencia se tradujo en modos de representar audiovisualmente la identidad indígena, los cuales actualizaban, sin problema, viejos legados de dominación colonial al servicio del progreso.

La condición moderna implicó, siguiendo a Aníbal Quijano, jerarquías entre construcciones raciales, de género, de saberes que hacían perdurar una herencia colonial como constitutiva del presente ("Coloniality of Power", 533). Como señala Walter Mignolo, la colonialidad es la cara oculta de lo modernidad. Es oculta, porque para Mignolo, "the myth of a better future", como posibilidad de un borrón y cuenta nueva, es "detached from tradition". Por tanto, "progress and development, coupled with concepts such as innovation, excellence, and efficiency, dethrone any other possibility of living and conceiving life and society" ("Foreword", xiii). A través del análisis de los largometrajes ficcionales Wara Wara (1930) del boliviano José Velasco Maidana y Kukuli (1961) del colectivo peruano Cine Club Cusco, parto de la premisa de que esta cara oculta de la modernidad más bien se visibiliza, sin cuestionamiento y sin que sea asumida la paradoja, en los modos de representar la identidad indígena y en un discurso que reproduce la creencia sobre el dominio de estas poblaciones. En ambos casos, el acto de representación formula una perspectiva que, situada en el presente, refiere a una esfera temporal indígena que "has never been present, and which never will be", como señala Derrida en el epígrafe de este capítulo. Asimismo, el gesto moderno de representar al indio implicó, según estas películas, una construcción conveniente de un pasado que negaba el dominio y la coerción. Es decir, el gesto moderno consistía en una negación de

la colonialidad. Con tal propósito, estos filmes señalan la inexistencia de mecanismos violentos, naturalizando la opresión del indio e incluso alegando su consentimiento.

Esta naturalización de la opresión indígena adquiere, a través de una retórica amatoria, la negación (*Wara*) y disimulo (*Kukuli*) de una violencia sexual ejercida contra la mujer indígena. En ese sentido, la modernidad como condición de las naciones en estos filmes se fundamenta no sólo a través de un discurso de diferenciación racial y temporal, sino de una lógica heteropatriarcal de identidades de género que justifican la subordinación de las realidades indias. Bajo esta consideración, siguiendo a Ann Laura Stoler, "discourses of nation and nationalism have always been articulated through discourses of race and sexuality" (136). La colonialidad/modernidad marcaría un tratamiento de la sexualidad y la femineidad que haría de los indígenas sujetos penetrables y fáciles de dominar (Maldonado-Torres, "On the Coloniality" 148).

En este capítulo, planteo que tanto la modernidad y una idea de nación se convirtió en un espectro que guió la visibilidad del indio –definida en función de marcas identitarias de género, raciales y de clase—, así como la temporalidad y la voz narrativa usada para hablar por él. De esa manera, en las películas que se analizarán a continuación, la modernidad se articuló mediante un control y administración de la imagen del indígena, lo cual implicó la borradura o la negación de un legado de resistencia que continuaría en la época republicana. De ahí que lo que se validaba era una imagen derrotada de este sujeto, eludiendo las luchas que protagonizaran no sólo en la época colonial sino también en el periodo republicano. Siguiendo una vena indigenista, de la cual hablaré en un momento, las representaciones audiovisuales de este capítulo coinciden en plantear soluciones para el indio legitimando una idea de nación moderna.

De ahí que estos filmes representen a este sujeto como dominado, colonizado, necesitado de una voz y un discurso. Al hacerlo, se construía un lugar de enunciación distante y experto, cosificador y ajeno a los cuestionamientos que las propias movilizaciones indígenas formulaban respecto a los paradigmas modernos que los marginalizaban en el ámbito nacional.

Ahora quisiera hablar de las películas más específicamente. Pese a la distancia de años, ambas coinciden en ser largometrajes reconocidos de temática indígena. En el caso boliviano, el primer largometraje fue *Corazón aymara* (1925), de Pedro Sambarino, considerada una película pérdida. Wara Wara, a diferencia de Corazón aymara, generó expectativas en la crítica y mayor aceptación en los círculos culturales. Por su parte, Kukuli es el primer largometraje hablado en quechua, una de las lenguas indígenas del Perú, además de ser el primero en representar el mundo rural andino. Con estas películas, este capítulo cubre un periodo que va desde las primeras décadas del desarrollo del cine hasta una etapa previa a la formación de los estados revolucionarios (1952 en Bolivia y 1968 en Perú), en que nuevos grupos gobernantes rediseñaron el proyecto nacional empujados por movilizaciones indígenas, campesinas y mineras. Aunque pertenecen a una etapa anterior a ésta estatal revolucionaria, ambos films surgen en contextos agitados por resistencias indígenas con las que dialogarían, como lo propongo, elusivamente. Dicho esto, cabe señalar que, aunque estas películas se sustrajeron de aludir a las luchas indígenas, ambas siguen una agenda que buscaba redimir al indio. Para entender más en profundidad cuáles eran las posibilidades de dicha reivindicación y sus limites dentro del medio audiovisual es necesario hablar del indigenismo.

A los debates y discusiones en torno a la falta de integración nacional del indio se le conoce como indigenismo. Estos debates se desarrollaron a fines del siglo XIX hasta la mitad del XX por sectores sociales, artísticos e intelectuales blancos y mestizos. Para Marisol de la Cadena, "como formación intelectual-política regional, el indigenismo contribuyó a la constitución de América Latina como espacio inter-nacional autónomo: moderno en términos geopolíticos y económicos y con fisonomía histórico y cultural propias" ("¿Son los mestizos...?", 98). Así, los debates y discusiones en torno al indígena reflexionaron acerca de sus posibilidades para salir de su condición de dominio poscolonial, aunque no se alejaron de demandas civilizatorias, como la propiedad individual y la educación, las cuales se formulaban en virtud de un deseo por una nación moderna. Sin embargo, las discusiones acerca del "problema del indio" coexistían con una necesidad de pensar este sujeto como el referente autóctono que legitimaría la formación nacional y una imagen distintiva del país. Siguiendo a Marisol de la Cadena, tal ambivalencia les planteó a las poblaciones indígenas dos caminos: la asimilación como invitación al mestizaje o, como fue propuesto de manera menos predominante, una preservación purista de su diferencia cultural ("¿Son los mestizos?", 109). Así, la posibilidad de una redención del indio se expresaba en términos ambivalentes, no absolutos de rechazo o exclusión de lo que se entendía como su tradición o cultura. Tanto Wara Wara como Kukulí surgen en medio del calor de estas posibilidades que eran discutidas, no junto al indio, sino sobre él y en lugar de él.

Para el estudio de dinámicas de visibilidad/invisibilidad en la imagen, usaré los conceptos de "colonialidad del poder", propuesto por Aníbal Quijano, y "colonialidad de género", desarrollado (aunque no planteado por primera vez) por María Lugones (75). Mi

análisis se basará también en conceptos como "cronopolítica" y "ventriloquía", y "mestizaje". Según Johannes Fabian, el dominio espacial de la expansión moderna tiene como fundamento una cronopolítica, la cual formula una visión lineal de la historia que opone "progreso", "desarrollo", "modernidad" a "estancamiento", "subdesarrollo" y "tradición" (144). Para Fabian, la cronopolítica valida la producción de conocimiento sobre el otro, cosificando aquello por conocer al desplazarlo del presente. En el caso de las formaciones nacionales, ver al indígena como ausente de la contemporaneidad, en tanto marcado por una historia colonial, implicó que se asumiera que éste no contaba con un capital cultural y social para la construcción de un conocimiento válido en general y mucho menos de sí mismo. Es así que esta idea de otredad, reforzada con la creación de las repúblicas, consolidó una ventriloquía que buscó hablar en nombre de él. En Wara Wara y Kukuli, la imagen del indio como otredad, desplazado de una constitución nacional, se manifestó a través de una administración de su voz y su figuración. En estos casos, el cine actuaba como expresión de un poder representativo moderno que consistía en "hablar en nombre de" y que, por tanto, apuntaba a una idea de producción de conocimiento sólo posible de ejecutar por ciertos grupos. Este "hablar en nombre de" se manifestaba en dinámicas de visibilización/invisibilización que no se tradujeron simplemente en la presencia o ausencia del indio en la imagen. "Representar", para decirlo de otra manera, no es igual a visibilizar, pues tiene que ver con el control de lo que puede ser visto y lo que no. En ese sentido, las representaciones estudiadas en este capítulo rechazaron una visión que ahondara en una comprensión del indio más allá de su idealización o atraso. Por su parte, la visibilización, cuando la hay, no tiene que ver con algún tipo de restitución de una voz heterogénea y elusiva de una figura subalternizada, o

un reconocimiento del indígena como sujeto de derecho, sino más bien con una apropiación de su imagen y la negación de una posición enunciatoria venida de él. Así, se eludía imaginar junto a él, y más bien en lugar de él, formas alternativas de nación, conocimiento, memoria y temporalidad.

II. La cuestión indígena en el cine boliviano

1. Primeras políticas y prácticas audiovisuales

El cine boliviano fue desde el comienzo el resultado de una trayectoria internacional dirigida primero por Europa y luego por Estados Unidos. Con la Revolución Industrial de fines del siglo XIX, en esos territorios se concentraban las principales compañías productoras de equipos de filmación y exhibición, así como de realización y distribución de películas (Himpele 96). En Bolivia, durante esta década inicial del desarrollo del cine, más importante que los primeros clips proyectados era la curiosidad que surgía debido al avance científico que representaba el medio. Como señala Vargas Villazón, en todas las ciudades latinoamericanas en las que se anunciaba la llegada del cinematográfico a fines del siglo XIX, la presencia del aparato engalanaba a los grupos sociales privilegiados, pues era una expresión de ese progreso y modernidad a los que éstos aspiraban (26).

En comparación con otras ciudades como Buenos Aires, que ya contaban con servicios públicos, tranvías, telégrafo, infraestructura eléctrica, La Paz todavía estaba lejos de encajar en una visión europea de urbanidad. Todavía afectada por la destrucción que la Guerra con Chile (1879-1883) dejó a su paso, la capital boliviana buscaba además salir del aislamiento en que había quedado el país debido a la pérdida de la salida marítima a consecuencia de la guerra (Vargas Villazón 27). La construcción de los

ferrocarriles empezó a sacar al país del aislamiento, contribuyendo enormemente a la exportación de recursos naturales y a la importación de bienes industrializados. En este contexto, en que la modernidad era todavía una fantasía y no un hecho palpable, el cinematográfo era visto como "un mensajero del progreso científico" (Vargas Villazón 27)

Con el aparato moderno llegaron también imágenes de la modernidad que los sectores privilegiados, los únicos espectadores en ese tiempo, pudieron comparar con una realidad que poco se les parecía (Vargas Villazón 27). Los primeros clips que se empezaron a proyectar con la llegada del cinematógrafo en 1897 mostraban curiosas y novedosas vistas de coronaciones, ferias y desfiles que tenían lugar en Europa. Debido a que el cine fue apreciado como un avance científico en sus primeros años, se asumía que su objetivo era registrar ·"la realidad" y mostrarla al mundo. Así, las primeras vistas producidas en Bolivia adoptaron un cine tipificado como de "actualidades", exhibiendo eventos cotidianos de importancia política y cultural (Himpele 109). Pese a la presencia del cine, las primeras producciones hechas por bolivianos no se produjeron en Bolivia hasta mucho después, debido a que los interesados no contaban con equipos ni con los conocimientos para hacerlo (Vargas Villazón 32-33). Por tanto, no fue sólo que las clases privilegiadas consumían imágenes de Europa, sino que también las imágenes propias de lo nacional eran generadas por un ojo extranjero.

Las dinámicas neocoloniales agrupadas en torno al cine no terminaban allí ni mucho menos se limitaban a la seducción de las élites ante las imágenes europeas. Como señalé líneas arriba, el desarrollo del cine se insertó dentro de un deseo por la modernidad propia que demandó una idea de ciudad y de quién podía acceder a ella. Así, se dispuso

una planificación del espacio público bajo una idea de urbanidad, es decir, de decencia y "buenos modos". En los primeros años del siglo XX a través de una ordenanza aprobada por el Consejo Municipal, se prohibió la circulación en la ciudad de "personas vestidas con "horrorosos y grotescos" trajes indígenas" (Vargas Villazón 28). Para las élites, el indígena no pertenecía al ámbito urbano en tanto su identidad, asociada al traje, expresaba una apariencia divorciada de lo estético. Si el indígena ni siquiera podía entrar al centro de la ciudad, mucho menos era permitido en una sala de cine. Como lo cuenta el crítico de cine Pedro Susz, "las salas de cine, que eran salas de cine-teatro normalmente, estaban reservadas para gente de la pequeña burguesía o de la incipiente burguesía boliviana (...) para esa clase intelectual" (cit. en Vargas Villazón 28).

Invisibilizar a los indios de los centros de poder que eran las ciudades no significó, como parecían pensarlo las élites, la resolución a los problemas sociales y económicos que agobiaban al país. Una vez que empezaron a surgir los primeros cortos de producción nacional, y el cine era asumido en su inmediatez de capturar la realidad como "realmente" era, las imágenes que se produjeron se regían de acuerdo a un orden estético que excluía a los indígenas pobres de las representaciones audiovisuales (Himpele 106). Sin embargo, el rechazo al indio por los grupos privilegiados se mezclaba con un renovado temor a su levantamiento a medida que Bolivia se acercaba a la celebración de su primer centenario como país independiente.

Cerca de 1925, año del centenario boliviano, se intensificó entre los círculos de poder y la intelectualidad criolla la reflexión sobre el lugar del indio en el proyecto nacional. Tal reflexión se daba en un contexto de crisis social, económica y política debido al nuevo impulso alcanzado por las luchas indígenas con la rebelión de Zárate

Willka en 1899, con la que se inició un movimiento por la recuperación de tierras comunales durante las tres primeras décadas del siglo XX. La masacre de indígenas sublevados en Jesús de Machaca (1921) y la represión a la huelga minera en Uncía (1923) agudizaron aun más la sensación de que el país llegaba dividido a sus cien años (Gotkowitz 25). Frente a esta perturbación social y económica, los círculos intelectuales y políticos condenaron no sólo la resistencia indígena como obstáculo para el progreso, sino al indio como sujeto que encarnaba en sí mismo la miseria y el atraso (Vargas Villazón 131).

La necesidad por afrontar el problema del indio hizo que el deseo por desaparecerlo, o asimilarlo, conviviera con un orgullo por un pasado incaico, prenacional, que además permitiera forjar una imagen propia del país. Ambas actitudes coincidían en el desprecio por el indio del presente. Poco a poco, aunque el cine en Bolivia empezó siendo determinado por factores externos que dominaban transcontinentalmente el oficio, las dificultades de los directores y exhibidores bolivianos para obtener más recursos y horas de proyección de películas locales propició la emergencia de un nacionalismo cultural en los contenidos cinematográficos. Cuando la industria local lo permitía, los directores de La Paz respondían con sus propias escenas de distinción nacional y moderna, buscando contrarrestar el provincialismo al que eran sometidos por el predominio de los films hollywoodenses. Así, los primeros clips de producción local, de escasa duración, mostraban imágenes de las élites sociales, calles y plazas, así como de valles andinos y sitios arqueológicos.

El paso de un cine de "vistas locales" de tipo documental a uno narrativo significó una nueva etapa de desarrollo del cine como motor de fantasías para sectores blancos, así

como los mestizos que posteriormente llegaron al poder. La ambivalente valoración de lo internacional y lo doméstico se revelaba como una necesidad por de-provincializar el país a la que vez que reivindicar lo autóctono. Como decíamos, en un inicio los primeros cortos documentales carecían de imágenes de indios. La censura, venida de la prensa así como de organismos institucionales, impidió que se exhibieran esas imágenes, debido a que, como sucedía en el espacio público, se asociaba al indígena con la miseria (Sánchez H. 18; Himpele 101). Esto percepción en relación al indio en la imagen cambiaría con el cine ficcional.

En el mismo año del Centenario, fue lanzado el primer largometraje ficcional de temática indígena, Corazón aymara, dirigido por Pedro Sambarino y basado en una obra teatral del inmigrante alemán Raúl Ernst (Himpele 100). Corazón aymara fue un éxito en la crítica y la taquilla. En una de las reseñas, se anota que el filme expone el clamor de liberar a los indios de la servidumbre de hacienda. "Mientras no es una tarea fácil vivir con nuestros indios", dice la reseña, "el filme es la única manera de llegar a entenderlos por completo" (cit. en Himpele 105). Sin embargo, esta exploración psicológica que sugería la película se apoyó en una caracterización del indígena efectuada por actores mestizos, que incluso en otra reseña fueron confundidos por europeos debido a sus modos refinados y lo culto de sus expresiones. Debido a esto, algunos críticos señalaron que la performance de los actores parecía inverosímil (Himpele 106). Para Jeffrey Himpele, la aceptación general de esta película demuestra una preferencia de la prensa, así como de organismos estatales (que también aplaudieron el filme) por un cine ficcional en lugar de documental, el cual por estar basado en la realidad mostraba una imagen cruda del indígena (105). En esta visión maniquea, si la "realidad", pensada en términos de

productividad y progreso, debía suponer la invisibilización del indio debido a su asociación con la miseria, la "ficción" lo haría digno de representación al tener el potencial de presentar una imagen estilizada de él. Sin embargo, tal representación audiovisual empoderaba a sujetos mestizos y no indios, quienes se auto-adjudicaron la tarea de proveer el cuerpo y la voz para que una imagen del indígena pudiera ser aceptada. En *Corazón aymara* como en *Wara Wara*, que se analizará a continuación, ya no estamos ante una desaparición visual del indio como ocurría en los primeros clips documentales. Se está ante otro manejo menos extremo de su visibilidad, uno administrado por un lenguaje ficcional que propone una identificación con un indio mitificado, glorioso pero derrotado, para lo cual se hace una invocación no restaurativa del pasado, validándose de la sustitución del cuerpo y la voz indígena.

2. *Wara Wara* (1930)

2.1 Trama de la película e hipótesis para el análisis

A cinco años de las celebraciones por el Centenario, se estrenó en 1930 la película muda *Wara Wara*, dirigida por el director boliviano José Velasco Maidana. El filme se basó en la pieza teatral *La voz de la quena* del dramaturgo y novelista boliviano Antonio Díaz Villami, la cual fue estrenada en el Teatro Municipal de La Paz en 1922 como parte de las celebraciones por el Centenario (Vargas Villazón 69). La obra de Díaz Villami fue un éxito total. Debido a la popularidad alcanzada por la pieza teatral, Velasco Maidana convenció al dramaturgo de darle permiso para adaptarla cinematográficamente. Díaz Villami no sólo aceptó, sino que también participó junto con el director en la escritura del guion para el filme (Vargas Villazón 69). Como ocurrió con el primer largometraje de

temática indígena en ese tiempo, *Corazón aymara*, la crítica y el público asistente también elogió el filme de Velasco Maidana.

La versión a la que he tenido acceso es resultado de un proceso de restauración realizado durante veinte años por la Cinemateca Boliviana. Los intertítulos, que son los cuadros de texto con descripciones de escenas y diálogos usados entre las imágenes, se reescribieron casi en su totalidad tomando el texto de Díaz Villami como fuente principal (Vargas Villazón 21). Como lo comprueba Fernando Vargas Villazón, cabeza del proyecto de restauración, los intertítulos presentan una coherencia entre las acciones de los personajes mostradas en el filme, y los diálogos y descripciones extraídas del texto dramático (a excepción del final feliz de la película, como señalaré más adelante). Así, aunque el grupo restaurador de la película reconstruyó los intertítulos recientemente, ofrecen una descripción acorde con la narración visual original. El siguiente análisis del filme se basará tanto en su componente textual como visual para el análisis de la cronopolítica, la ventriloquía y la visualización de los cuerpos indígenas.

La trama de *Wara Wara* se sitúa en Hatun Colla, capital del Kollasuyo, una de las cuatro divisiones del Imperio Incaico (o Tawantinsuyo) en donde se encuentra la actual Bolivia. Allí vive la princesa (o *ñusta* en quechua) Wara Wara, hija del curaca Calicuma y sobrina del Inca Atahuallpa. La estabilidad del pueblo se ve interrumpida por la guerra civil entre Huáscar y Atahualpa, hijos del Inca Huayna Cápac, por la sucesión del imperio. Debido a esta crisis interna, el dios sol castiga a su pueblo con la llegada de los españoles. Arawicu, un sacerdote joven, advierte a Calicuma acerca de la inminente destrucción del Imperio a consecuencia de la ocupación extranjera. Además, profetiza que la única sangre real que no será derramada será la de Wara Wara. Calicuma no lo

escucha. En venganza por la muerte de Atahualpa en manos de los españoles, el reino de Hatun Colla les da pelea a los invasores, pero sin éxito. Calicuma y su gente terminan siendo conquistados.

Tras la caída del reino de Hatun Colla, Wara Wara logra huir junto con unos pocos, entre ellos un sacerdote viejo de nombre Huillac Huma. Durante cinco años este grupo de sobrevivientes permanece protegido en las montañas tratando de restaurar el imperio bajo la esperanza de que Wara Wara, la única sobreviviente de la familia real, llegue a ser la futura reina. Un día, la ñusta conoce al capitán español Tristán de la Vega, quien la defiende de un grupo de soldados españoles que intentan violarla. Por su parte, Wara Wara salva la vida de Tristán cuando éste es capturado por la resistencia. Durante el cautiverio de Tristán, la princesa y éste se enamoran. Sin embargo, la ñusta decide separarse del soldado español abrumada por las memorias sobre la masacre y exterminio de su cultura. El amor de Wara Wara puede más que cualquier remordimiento y al final decide retomar su relación con Tristán. Como consecuencia, la ñusta es acusada de traición y llevada, junto con el capitán español, ante Huillac Suma para ser juzgada. Abandonada en un despeñadero como castigo a su "pasión sacrílega", la pareja es rescatada por Arawacu, el sacerdote joven encarcelado por Calicuma. Para salvar a la pareja, el sacerdote busca ayuda de los españoles de quienes se hace aliado. Arawacu lucha junto a los españoles para vencer lo que queda de la resistencia. El único sobreviviente de esta lucha final es Huillca Huma, quien finalmente se resigna y acepta el cumplimiento de la profecía que anunciaba el fin del Imperio. Con la derrota final de los indígenas rebeldes, termina el filme, anunciando que ya "libres de toda amenaza, Tristán y Wara Wara empiezan una nueva vida".

El filme presenta el hecho colonial como algo irreversible. Por un lado, tenemos las profecías de Arawicu que anticipan la destrucción del imperio incaico. Por otro lado, más significativamente, la irreversibilidad del hecho colonial se debe a dos razones: la derrota de la resistencia indígena y el mestizaje, que se plantea como romance entre la princesa y Tristán. Al final de la película, todos los integrantes de la resistencia mueren con excepción de los dos sacerdotes y la ñusta. En contraste con la realidad de ese tiempo, en que los indígenas constituían la mayoría de la población, la película plantea para la Bolivia por venir (¿la colonial, la republicana?) la casi extinción de ese grupo, muy acorde con una ideología nacional que como decíamos previamente buscaba invisibilizarlo. De la misma forma, el mestizaje opera a través de una romantización de la violencia colonial que idealiza y se construye a espaldas de una historia de violación de mujeres indígenas, a las cuales se sometió sistemáticamente hasta incluso después de las fundaciones republicanas. Como señala Nelson Maldonado-Torres, éste fue el método usado por los colonizadores, junto con el genocidio, para el exterminio y esclavización de poblaciones indígenas y africanas ("On the Coloniality", 247).

Si los sacerdotes ceden ante los conquistadores con quienes confraternizan al final, el personaje de Wara Wara funciona dentro de una narrativa fundacional –uso aquí libremente un concepto desarrollado por Doris Sommer— en la que la resignación de sus pares se transforma en consentimiento debido a su amor por el soldado español. Por tanto, un primer planteamiento que ofrezco es que, pese a ubicarse en el inicio del periodo colonial, *Wara Wara* proyecta la fantasía de los grupos privilegiados y la élite gobernante boliviana de esas primeras décadas del siglo XX. A la luz del contexto socialmente convulsionado que caracterizó a la República, tal fantasía sería el fin de las

insurrecciones indígenas y un manejo sobre esta población. Dichas aspiraciones son alimentadas por la película al proponer una visualización del sector indígena como reducido y derrotado. Si la derrota de la resistencia inca en la película cumple con alimentar la fantasía y la creencia en un dominio hegemónico en el presente, entonces el exterminio del indígena (ya sea a través de la violencia o el mestizaje) se impone como condición para una nación horizontal y fraterna (Anderson 7). La violencia se libera, en ese sentido, de una condena moral porque después de todo sólo se hará posible una nación cuando no haya indígenas en ella.

De esta forma, *Wara Wara* propone una cronopolítica como clave para el movimiento lineal de la historia. Como lo señalé en la introducción en el capítulo, el concepto de "cronopolítica", siguiendo a Johannes Fabian, implica una jerarquización de temporalidades, que en el caso del filme se daría entre la época de los Incas y el momento de ocupación española. A esta jerarquización, propia del periodo colonial, hay que sumarle la complejidad que plantea la inclusión del mestizaje al final de la película. Así, a los momentos históricos mencionados se añade una narrativa de refundación republicana que en el tiempo en que surgió la película se planteaba como solución al "problema indígena". ¿Cómo leer esta yuxtaposición que plantea la película entre el inicio del colonialismo y el mestizaje nacional? ¿Cuál sería, entonces, el origen de la Bolivia contemporánea a decir del filme? ¿Qué memoria se recrea para hablar de este origen? Al tema del mestizaje, regresaré más adelante. Por lo pronto, con el fin de responder a estas preguntas, me enfocaré en el simbolismo de la destrucción del imperio como gesto cronopolítico para la construcción nacional en el filme.

2.2 Una visión cronopolítica de las ruinas imperiales

Luego del ataque de los españoles a Hatun Colla, las imágenes muestran la debacle del imperio a través del despliegue de cadáveres de los indígenas rebeldes (imagen 1). En una escena anterior, un intertítulo menciona las ruinas en que ha quedado Hatun Colla para enfatizar su desestructuración arquitectónica y espiritual: "De Hatun Colla, de sus bellos palacios, templos y riquezas, sólo quedan ruinas ensangrentadas". Con el término "desestructuración", Nathan Watchel plantea entender la destrucción de las estructuras incaicas debido a la Conquista destacando la "supervivencia de las estructuras antiguas o de elementos parciales de ellas, pero fuera del contexto relativamente coherente en el cual se situaban (...). Después de la conquista subsisten restos del Estado inca, pero el cimiento que los unía se ha desintegrado" (135). En *Wara Wara*, las "ruinas", en su doble sentido de vestigios físicos, así como sociales y culturales, no revelan una posibilidad de supervivencia. Si éste fuera el caso, no simbolizarían una desaparición sino la permanencia agónica y fragmentaria de algo quizá por reconstruir.

En la película, en cambio, esos restos sugieren un escenario para el nacimiento de "algo más", un tiempo totalmente divorciado de una trayectoria histórica caracterizada por el predominio incaico, a la cual se trastorna e interrumpe. Como vemos en la imagen 1, la muerte de los indios rebeldes, mostrada en primer plano, es la condición para lo visto al fondo de la imagen: la conciliación entre los sobrevivientes indígenas y sus conquistadores. De esa forma, por la semántica que ofrece la imagen en la disposición espacial de sus elementos, la amnistía, como "borrón y cuenta nueva", se presenta como legitimación y punto de partida del proyecto colonial. En ese sentido, en la recreación de

un pasado pre-nacional, los restos no serían la exposición de un "desire of rebuild the lost home and patch up the memory gaps", que Stevlana Boym ha denominado nostalgia restaurativa (41). En *Wara Wara* no se expresa el deseo por la restauración del imperio caído. Sobre el concepto de "nostalgia", Boym señala que ésta constituye un pesar por el desplazamiento temporal y espacial, lo cual de alguna manera se intenta compensar a través de un ejercicio de memoria (53). Entonces, si la recreación histórica del pasado inca no responde a una actitud nostálgica, ¿qué es lo que se añora? Si el pasado imperial no constituye una memoria restaurativa, ¿cuál es ese pasado que sí se desea restaurar?



(imagen 1)

El filme de Velasco Maidana demuestra que la construcción del pasado es un proyecto en que distintas memorias se hayan en contienda. La añoranza no opera a favor de un pasado inca, sino de uno colonial. Si tomamos la película como una instancia de reflexión y proposición de una bolivianidad, el deseo por una identidad nacional distintiva plantea reconocer la etapa colonial como el "origen", asociando la herencia indígena con un pasado anterior e irrepetible. Más aún, la película sugiere que el nacimiento de la nación implica la desaparición del indio, lo cual hace imposible la

coexistencia no sólo entre sociedades sino horizontes temporales cuyo antagonismo es heredado de la colonización. Sin embargo, esta imposible coexistencia es desprovista del trauma de la violencia colonial. Al trauma colonial lo reemplaza el amor y la fraternidad. Éstas justamente constituyen las condiciones para la conciliación entre ambas partes. Si el predominio inca es el pasado imposible de restaurar, porque quienes tuvieron la tarea de hacerlo han muerto o los sobrevivientes han sido asimilados, aquello que sí se puede repetir es el hecho colonial.

Para Rivera Cusicanqui, esta reactualización o repetición ocurre "puesto que no fue posible la restauración de ese mundo" (Violencias encubiertas, 33). Con esta cita, Rivera Cusicanqui hace referencia a la derrota de las rebeliones anticoloniales indígenas ocurridas en el sur andino peruano y en el altiplano boliviano entre 1780 y 1782, las cuales buscaron reestablecer la autonomía de un orden indígena, sin que ello significara una vuelta al pasado que negara la presencia y el impacto de la invasión española. En ese contexto "tal repetición o reactualización", a modo de reajuste del proyecto colonial en tiempos del rey Carlos III, abrió el camino para las posteriores repúblicas andinas, en las cuales el temor al indio rebelde marcaría las relaciones poscoloniales entre el estado y las poblaciones indígenas. En el caso boliviano, el terror que produjo en los sectores criollos y mestizos las rebeliones tanto de los hermanos Katari (1780), así como de Túpac Katari (1781) y Túpac Amaru (1781-1782) formó parte de su memoria de los vencedores (Rivera Cusicanqui, Violencias encubiertas 52). Con la llegada de la República, la independencia fue vista como un nuevo engaño por caciques, mallkus y representantes propios de los ayllus que continuaron luchando físicamente y legalmente contra los abusos y usurpaciones de sus tierras comunales (THOA, "El indio" 9).

La agitación social y política que cercaba a Bolivia en el contexto de su Centenario en 1925, se había desatado en el calor de la furiosa expansión latifundista propiciada por la ley de exvinculación de 1874 y la revisita iniciada en 1881. Ambas leyes proclamaron la fragmentación de tierras comunales al reconocer sólo títulos de propiedad individual y al declarar a las comunidades extinguidas e ilegales (THOA, "El indio" 12-13). Una segunda fase de expansión latifundista (1900-1920) no ocurrió sin una resistencia organizada a cargo del movimiento conocido como de los "caciques apoderados", quienes, con títulos coloniales en mano, buscaron validar a través de la vía legal y la movilización física el derecho a la propiedad comunal. Sin embargo, más profundamente, lo que estaba en juego de acuerdo a estos mismos movimientos era un reconocimiento de las poblaciones indígenas como identidades culturales diferenciadas, en lugar de que sus derechos humanos se asumieran como condicionados a rasgos ciudadanos occidentales (como ser propietario individual, "educado" y mestizo) (Rivera Cusicanqui, Violencias encubiertas 42). Entonces, en 1930, año de lanzamiento de Wara Wara, la reactualización del "hecho colonial" se invoca en un contexto en que el estado liberal buscaba el manejo y control de estas poblaciones bajo la careta de la igualdad formal, por la que se pretendía ajustar a los indios a una imagen civilizada de ciudadano.

En la película, paradójicamente, la reactualización del hecho colonial plantea la necesidad de mirar al pasado para pensar en el futuro de una comunidad nacional por venir. Es un acto anti-moderno, podría decirse, pero que no se divorcia de un interés anclado en el progreso. Es así que *Wara Wara* propone una reescritura histórica por la cual el acto de "recrear la memoria" se vuelve una reinvención significativa del pasado de acuerdo a una agenda sostenida para el presente. Se trata de regresar a la tradición para

reinventarla, como diría Eric Hobsbawn (2), y así naturalizar un determinado lineamiento histórico. Como lo asevera Boym, "the stronger the rhetoric of continuity with the historical past and emphasis on traditional values, the more selectively the past is presented" (42). La historia como acto de memoria en Wara Wara da por terminada las futuras resistencias indígenas que sí sucedieron después de la Conquista, como la protagonizada por nobles descendientes incas en Vilcabamba, actual Perú, la cual duró más de treinta años (1537-1537). En cambio, la resistencia inca recreada en la película sólo tiene una extensión de cinco. Claro que uno podría preguntarse por qué cargarle a un dramaturgo y a un cineasta la tarea de representar en 1925-1930, años de filmación de Wara Wara, una historia de resistencia indígena anti-colonial tal y cual hoy la conocemos. Cabe destacar que la trama no sólo omite las insurrecciones indígenas que surgieron después de la fundación republicana, sino también inserta una defensa del mestizaje que era impensable localizar al inicio del periodo colonial. Más bien, como propuesta oficial, el mestizaje surgió en la generación de Velasco Maidana. La omisión de estos elementos históricos e inserción de otros recrean una versión histórica que contribuye a validar una visión de la nación como comunidad mestiza y no indígena. La unión entre Wara Wara y Tristán presenta el mestizaje como un proyecto moderno, de futuro, por el que los tiempos de la colonia y la república se yuxtaponen sin problema. Más aún, si el mestizaje constituye un proyecto moderno, definido en términos de conciliación, oculta (como la modernidad en sí misma) su lado más salvaje: la centralidad del exterminio y la violencia sexual para la articulación de la nación boliviana.

2.3 El indigenismo y el proyecto nacional del mestizaje

En Bolivia, diferente del caso del Perú, el mestizaje fue institucionalizado por grupos socialmente privilegiados o ligados directamente al poder, ya sea intelectuales como gobernantes. En la época en que surge *Wara Wara* el indigenismo era ya una corriente culturalmente influyente. Este movimiento fue constituido por una agrupación de intelectuales, escritores, pintores y músicos que surgió a inicios del siglo XX, preocupado por el sufrimiento y destino de los pueblos indígenas. Sin embargo, si bien el indigenismo hizo del indio el protagonista de sus representaciones artísticas y reflexiones intelectuales, la solución que proponía para su integración consistía en la superación del indio mismo mediante su conversión en "mestizo".

En este punto, cabe señalar que las definiciones de la identidad mestiza como indígena, constituyen categorías sociales que se basan en una creencia en la determinación biológica o metafísica (Saldaña Portillo 184). Como indica Aníbal Quijano en su concepto de "colonialidad del poder", la idea de raza, "a supposedly different biological structure that places some in natural situation of inferiority to the others" ("Coloniality", 533). Esto implica que las categorías raciales construyen sus significados no de manera aislada sino como parte de unas dinámicas sociales, a través de las cuales se configuran relaciones de dominación e inferioridad (Quijano, "Coloniality" 534). Las élites nacionales (tanto bolivianas como peruanas) luego asumirían esta idea de raza que surgió como resultado de la dominación colonial europea. En la región andina, la racialización o la construcción de identidades raciales son parte constitutiva de lo que Silvia Rivera Cusicanqui (1993) ha llamado la matriz o el horizonte colonial del mestizaje (cit. en Walsh, "Interculturalidad" 137). Así, ser mestizo no significa

simplemente una mezcla biológica de dos sangres, la española e india, sino una mezcla cultural que, de por sí, señala una evolución. Para Marisol de la Cadena, esta evolución se da "desde una indianidad "primitiva" hacia una etapa "más civilizada" e incompatible con las maneras indígenas" (*Indígenas*, 22).

Justamente, en el contexto boliviano, la corriente indigenista fue posible debido al ascenso social, económico y político de las clases medias mestizas, las cuales desplazaron a la vieja oligarquía criolla y blanca que había dominado al país desde su fundación hasta inicios del siglo XX. Fueron esas clases medias, en sus sectores intelectuales y artísticos, quienes se encomendaron la tarea de resolver el llamado "problema indígena". Así, con el indigenismo boliviano, se pasaba de una ideología positivista del grupo criollo, que seguía las teorías científicas europeas de Arthur Gobineau y Le Bon acerca del predominio ejercido por el hombre blanco, a un proyecto de homogenización identitaria mestiza (Salmón, El espejo 58). Intelectuales como Frantz Tamayo, en su famoso ensayo Creación de una pedagogía nacional (1910), plantearían una imagen positiva del mestizo en oposición a una visión colonial que lo designaba como transgresor del orden político y moral (De la Cadena, "¿Son los mestizos..?" 92). Siguiendo una línea pedagógica, Franz Tamayo propone el rol del mestizo como educador y natural intermediario entre la sociedad blanca y las poblaciones indígenas (cit. en Larson 123-124). Para Brooke Larson, la defensa liberal del indio a través de la educación desde una perspectiva mestiza, como era lo propuesta por Tamayo, no era otra cosa que una inclusión condicionada, por la que la promesa de integración implicaba para el indio perder rasgos sociales y culturales que todavía eran interpretados como factores responsables de su atraso (124). Por tanto, si bien la ideología del mestizaje representaba una ruptura

ideológica respecto al predominio blanco de la oligarquía, persistía en la creencia de que el indio, por ser "indio", era incapaz de un discurso cultural y político propio.

Considerando esa lógica evolucionista que determina las distinciones raciales, como lo sostuve arriba, ya la sola denominación de "indio" sugeriría una etiqueta una condición social que refleja el fracaso de la nación en el logro de un proyecto civilizatorio. En vista de que su falta de adecuación a paradigmas civilizatorios de formación ciudadano que le era "intrínseco", el problema del indio –aunque era "su" problema— fue un debate entre blancos y mestizos, y "no con ni entre indios" (Rivera Cusicanqui, "Violencia e interculturalidad" s/p). Este sentido de representación del indígena, que niega su distinción cultural, es otra de las manifestaciones de esa matriz colonial del mestizaje.

La generación de Velasco Maidana, conocida como la "Generación del Centenario" (Vargas Villazón 134), se insertaba desde una vena artística dentro de los debates nacionales en relación a la integración del indio. Él mismo, miembro de la clase alta urbana, se rodeó de lo más ilustre de las artes paceñas para la filmación de su película. Inspirados en la proclama modernista del "arte por el arte", la comunidad artística de Maidana planteaba una obsecuente búsqueda por el "arte puro" para separarse del comercialismo vulgar de las películas importadas que invadían la cartelera (Vargas Villazón 133-134). Esta estilización artística como apuesta cinematográfica se tradujo en la forma cómo los cuerpos indígenas fueron retratados por otros en la película y como tal acto de apropiación fue asumida de manera natural e incuestionable. Por tanto, dicha estilización como se verá en el siguiente análisis se relaciona con dinámicas de poder que indican quién puede representar de manera "apropiada" al otro. Esta apropiación, en el doble sentido de hacerse dueño de algo y de poner en ejercicio lo adecuado y

conveniente, es parte de las dinámicas de la colonialidad que definen que unos sujetos están llamados a representar y otros a ser representados.

Apropiación mestiza del cuerpo indígena

Aunque en general la película fue muy bien recibida por la prensa, hubo también comentarios críticos que acusaron la falta de verosimilitud de algunas elecciones artísticas realizadas por Velasco Maidana. La prensa, como señalé anteriormente, servía de organismo vigilante que en ocasiones recomendaba la censura de películas si éstas no cumplían con retratar una imagen moderna del país para eventualmente exhibirlas en circuitos internacionales. En el caso de *Wara Wara*, una crítica negativa acerca de la actuación señaló que los gestos eran muy expresivos y casi teatrales (Himpele 102). En la misma línea, otras reseñas que analizaron el vestuario, la escenografía o la utilería se concentraron en la credibilidad o pertinencia de la recreación histórica (Vargas Villazón 138). En ninguno de estos comentarios se puso en cuestión el hecho de que la representación indígena en la película fuera realizada a través de actores y actrices mestizas, como fue el caso del casting del filme. Es decir, pese a la preocupación por la verosimilitud, ésta era medida sólo en términos de la puesta cinematográfica, naturalizando la sustitución mestiza del cuerpo indígena.

En la película, la apropiación corporal implicó un blanqueamiento del indio, como se puede ver en la imagen de la protagonista Wara Wara, que se presenta acorde a una ideología que proclamaba la asimilación del indígena como solución a su falta de incorporación social (imagen 2). Curiosamente, el séquito de la princesa, representado por actores mestizos también, cuenta con una tez más oscura (imágenes 3 y 4). Esta representación variada de los cuerpos indígenas se ajusta a las diferentes posiciones

sociales y políticas de los personajes. Esta articulación entre raza y clase ofrece un comentario de cómo diversos factores operaban para construir, incluso dentro de un mismo grupo, distintas valoraciones en torno a características fenotípicas. En el caso de los personajes indígenas, esta diferencia en la representación racial se presenta acorde a la ambivalente actitud que la ideología del mestizaje planteaba en relación a estas poblaciones. La subjetividad mestiza de ese tiempo, que se formulaba en círculos culturales prestigiosos, adoptó una romantización del indio del pasado imperial que convivía con una dificil y problemática identificación con el indio del "común". En *Wara Wara*, tenemos que esta actitud ambivalente se expresa a través de, por un lado, la idealización del indio en la figura de la princesa noble, poética y de piel clara; mientras que, por otro lado, tenemos a los indios del montón con tez más oscura, que son los súbditos que resisten a los españoles y no consiguen sobrevivir.









(imágenes 3 y 4)

De esa manera, ya sea recreando una imagen idealizada, como en el caso de Wara Wara, o una que promueva el rechazo, la representación mestiza del indígena no deja de referirse al ansia de identificación/desidentificación del sujeto que representa en relación al objeto representado. Para la perspectiva indigenista, el indio no sólo era considerado un factor diferenciador y único de lo nacional frente a lo extranjero, sino que internamente era visto como la energía y el carácter de la nación. En esta doble mirada, mientras no se dejaba de reconocer la fuerza racial indígena como fundamento para la unidad nacional, tal orgullo tenía sus limitaciones. El antropólogo Thomas Abercrombie ejemplifica esta ambivalencia en su análisis sobre las festividades santas en la Bolivia post-colonial durante el auge del indigenismo en el siglo XX. En los desfiles folclóricos, miembros de la sociedad de élite poscolonial se disfrazaban temporalmente para performar la indianidad con el fin de reclamar una filiación legítima con la nación y, al mismo tiempo, conservar la base racial de su estatus de élite de ser más que indígenas (cit en Himpele 100; Hale 11). Cabe recordar, como ya lo habíamos mencionado anteriormente, que en ese tiempo existía una ordenanza municipal que impedía circular por la capital a quienes vestían los "horrorosos trajes indígenas" (cit. en Vargas Villazón 136). La invisibilización del indio se debía, entonces, a su falta de "propiedad" para representar la indianidad. Tal atribución era más bien de los mestizos, porque la imagen válida del indio que podía circular en el espacio público era una estilizada que sólo ese grupo podía representar.

Junto a la sustitución/apropiación corporal mestiza tenemos una homogenización lingüística entre españoles e indios. En *Wara Wara*, la diferencia lingüística no parece ser un problema (imagen 5). Como se trata de una película silente, el discurso verbal es

recreado a través de los intertítulos. Sin embargo, esto no evita notar la ausencia de la figura del traductor o un comentario acerca del choque cultural, uno de los factores claves en la empresa colonizadora. Tal omisión se debe a que el director seguía un modelo teatral, el cual le proveyó un lenguaje para contar la historia. Como señala Vargas Villazón, en la obra teatral de Díaz Villamil todos los personajes indígenas se expresan en un tipo formal de castellano, que era la manera "culta" de expresarse en la literatura y sobre todo en el teatro de esa época. Siguiendo a Vargas Villazón, "Ningún escritor boliviano en la década de los años veinte se hubiera atrevido a escribir una obra teatral en que los personajes se expresen en un castellano de todos los días, ya sin mencionar que lo hagan en lenguas nativas" (135). Mientras se podría asumir que el castellano en la película adopta el tratamiento lingüístico que se daba en la obra teatral, su uso contribuye a una imagen de los indígenas como asimilados desde siempre. Una prueba es que tal uso lingüístico muestra a los personajes indígenas inclinados a desarrollar buenas relaciones con los españoles, lo que permite un desenvolvimiento de una trama que termina en la caída del imperio. Estos son los casos de Wara Wara y Arawicu, por ejemplo, aunque también tenemos la escena en que Tristán discute con los indios antes de ser expulsado del reino. Esta escena, sin embargo, no tiene mayores implicaciones ni llega a formar a convertirse en un gesto de resistencia indígena, por cual se podría sostener que la lengua del colonizador está siendo usada en contra de él. Esta discusión no impide que Tristán y la ñusta vuelvan a juntarse, lo que sí sellaría el fin del imperio.



(imagen 5)

Para Silvia Rivera Cusicanqui, la estructura jerárquica en la que se ubican las identidades indias y mestizas se reproduce a través del "poder sobre la imagen y sobre el lenguaje, es decir, el poder de nombrar" (Violencias (re)encubiertas, 67). Este poder, que es el ventriloquismo o el "acto de hablar en nombre de", implica ejercer el control sobre la imagen del otro; esto es, contar con la capacidad de atribuir identidades a este otro que ratifique y legitime su cosificación. Como Ella Schohar y Robert Stam sostienen que "the colonized ... are denied speech in a double sense, first in the idiomatic sense of not being allowed to speak, and second in the more radical sense of not being recognized as capable of speech" (192). El ventriloquismo mestizo, asimismo, revela su carácter contingente: el indio es un disfraz, es decir el resultado de una teatralidad, y no la expresión de una diferencia que opera en la contemporaneidad a través de una voz y corporalidad propia. Desde esta perspectiva, "disfrazarse de indio", como en el caso de Wara Wara, simboliza la conexión precaria que intentaban las élites y la clase media mestiza con un aspecto autóctono. Esta conexión sólo era posible en el momento carnavalesco de la performance audiovisual. En ese sentido, la personificación del indio era un recurso para los grupos no-indígenas, no un fin en sí mismo, en tanto no implicó una identificación con el indio

del presente ni mucho menos un reconocimiento permanente de la herencia india como habitada en uno.

Asimismo, la performance mestiza en *Wara Wara* es el resultado de una demanda de apropiación, por la cual, en palabras de Himpele, "only the Indianess performed in fictional films and portrayed by non-indigenous actors could enter international commercial circuits" (101). De acuerdo a estas políticas de representación audiovisual, el indio no exportable, el del presente, queda invisibilizado y excluido de una representación de lo nacional. En ese sentido, lo que pasaba en el cine establece un paralelo con esa romanticización del indio que caracterizó, en el mejor de los casos, la posición indigenista boliviana de esas primeras décadas del siglo XX. Es a través de una imagen estilizada y digna del indio, y no con ni junto a él, que se intentaba resolver la situación poscolonial de los grupos sociales no-indígenas, en su búsqueda por una modernidad distintiva.

2.4 El melodrama y el romance nacional

Sin embargo, lo anterior no quita que la relación entre indio y mestizo, que es ambivalente en lugar de ser radicalmente opuesta, conviva en la película con un esquema narrativo que antagoniza estos sujetos. Esta actitud antagonista en el filme revela la manera disyuntiva en que se entendía el mestizaje como solución para el indio: o se era indio, o se era asimilado o mestizo. Asimismo, este esquema maniqueo estructura una valoración moral en los personajes, la cual se manifiesta en conjunción con jerarquizaciones raciales y de género. Tal esquema lo brindó el melodrama clásico hollywoodense y el histórico italiano (Vargas Villazón 86). En sus dos trayectorias, el melodrama fue un referente en la formación de Velasco Maidana como director. Como

señala Peter Brooks, "el mundo del melodrama está construido sobre un maniqueísmo irreductible: el conflicto entre el bien y el mal como opuestos (...) El término medio y la condición media son excluidos" (36). *Wara Wara* es una película que responde a estas características. El filme también muestra una alternancia entre elementos trágicos y cómicos propios del melodrama, sobre todo en la segunda parte que se enfoca en el romance entre la *ñusta* y el capitán.

Mientras que se eleva a los amantes mediante valores como el sacrificio, la nobleza y el amor, los indios de la resistencia, que quedan resguardando a la ñusta luego de la caída del Imperio, se asocian con valores negativos como el odio y la venganza. Para empezar, tenemos a Calicuma, curaca y padre de Wara Wara, quien actúa en contra de los españoles por un deseo de venganza e irracionalidad. Desde el inicio, la defensa contra los españoles encabezada por Calicuma se presenta como un completo despropósito, pues la derrota indígena es inminente por ser un castigo conferido por el dios Sol debido a la guerra entre los hijos del inca Huayna Cápac. Si la derrota es voluntad divina, aquellos que se resisten a ella son irracionales y están destinados a no tener un buen final. Además de Calicuma, otro rebelde indígena que muere es el guerrero Apu Mayta. A Apu Mayta sólo le corresponde una acción en el filme: espiar a Wara Wara y a Tristán para luego denunciarlos ante el sumo sacerdote. Al guerrero sólo se le dedica un intertítulo que señala: "Apu Mayta da cuenta del idilio y agita la furia y el descontento en los corazones de los súbditos". En el final, el guerrero es asesinado durante el enfrentamiento entre indígenas y españoles. Su muerte no es honorable, pues es Barbolín Gordillo, el escudero cobarde y gracioso de Tristán, quien lo asesina.

Al otro lado del espectro, como uno de los pocos indígenas sobrevivientes además de Wara Wara y Huillca Humac, tenemos al sacerdote joven Arawicu. La función principal del personaje es presagiar la destrucción del imperio. Contrario a Calicuma, él no se resiste a la profecía, aunque esto no lo reduce a un rol de pasividad frente a la invasión española. Arawicu interviene en la trama activamente para que se cumplan sus predicciones. No sólo deja comida dentro de la fosa en donde Tristán y Wara Wara son echados como castigo a su "amor sacrílego", contribuyendo con ello a que el amor de ambos sobreviva y triunfe. También, encuentra a Barbolín Gordillo y se hace aliado de los otros soldados españoles para posibilitar el rescate de la pareja. Finalmente, junto a Wara Wara convence a Huillac Humac de que éste se resigne a aceptar la derrota de los incas y el amor entre la princesa y Tristán. Así, a través de estas acciones Arawicu posibilita la derrota de Imperio. Sin embargo, su personaje no es percibido negativamente ni mucho menos tildado de traidor. Es más bien la pieza clave de un final feliz.

La misma valoración positiva sobre Arawicu trascendió también en la prensa. Un artículo de 1929, escrito por un periodista invitado por Velasco Maidana al set de filmación, dice respecto al personaje: "Arawicu, el genio del bien, sabedor de que la intriga ha de sepultar en el fondo de una fosa del sacrificio a la princesa Wara Wara y al capitán Tristán (...) se adelanta a los acontecimientos y desciende primero a la fosa (...)" (cit. en Vargas Villazón 78). Así la prensa ennoblecía a Arawicu, al catalogarlo como "genio del bien", en lugar de señalarlo como traidor. Después de todo, es un personaje que actúa "racionalmente", acorde con un esquema narrativo propio del melodrama en donde el bando del bien está predestinado a ganar y el otro a perder.

Por su parte, los amantes, además de encarnar el motivo melodramático del amor que ha triunfado por encima de todos los obstáculos, responden a arquetipos morales. Por un lado, Wara Wara es caracterizada como una joven inocente que se alista para asumir la responsabilidad de salvar a su pueblo. Ella, como sobreviviente noble y única heredera al trono de su tío Atahualpa, es el símbolo de su raza. Por su parte, Tristán, el español presentado en un intertítulo como "hidalgo capitán", guarda características similares a la ñusta. Como ella, encarna el valor, la nobleza y el sacrificio. No sólo se enamora de Wara Wara, sino que la defiende del grupo de soldados a su cargo que intentan violarla. Mientras que, como se puede ver en la imagen 6, sus soldados comen y beben grotescamente, Tristán se diferencia de ellos por su caballerosidad. Ambos, como lo hace notar el folleto promocional del filme escrito por el mismo Velasco Maidana, encarnan las más altas cualidades de sus grupos raciales: "Ambos son jóvenes. Ella, de la estirpe melancólicamente soñadora de la dulce raza autóctona; Él de la prestancia de los hombres gentiles hombres de esa Castilla galante y señorial del siglo XVI" ("Folleto promocional" cit. en Vargas Villazón 87).



(imagen 6)

Como habíamos referido anteriormente, *Wara Wara* además de ser la "memoria del ocaso de un imperio" es también una narrativa de romantización de la violencia

colonial. Como es recurrente en las ficciones fundacionales, siguiendo a Doris Sommer, la pasión romántica como motivo literario ha sido parte de una retórica a favor de los proyectos hegemónicos, "en el sentido expuesto por [Antonio] Gramsci de conquistar al adversario por medio del interés mutuo, del "amor", más que por la coerción" (23). En su libro Ficciones fundacionales, Sommer analiza cómo el motivo de la pasión romántica opera en la literatura como momento inaugural de la nación por venir. Como la brasileña Iracema (1865) de José de Alencar, uno de los casos estudiados por Sommers, en el filme de Velasco Maidana, la metáfora de la unión romántica se desborda en una metonimia que conecta el pasado colonial con el presente republicano (Sommer 35). La felicidad se lee como una proyección anhelada de la consolidación y el crecimiento nacional: una meta realizada que, además, presenta la hegemonía blanca/mestiza sobre el indio como resultado de un consentimiento, del deseo del indio a ser colonizado. En el caso particular de la mujer indígena, su inclinación amorosa hacia el conquistador constituye una borradura de una historia colonial más bien caracterizada por la violación sexual. De acuerdo a Leece M. Lee Oliver, "The mutual romanticization and devaluation of the women as "Indians" and their sons as new Americans helped colonizers imagine with impunity the possibilities of a transition from "savagery" to civilization and the eradication of "Indians" (82). La extinción de la raza indígena como deseo implícito en la celebración del mestizaje se formula en virtud de una imagen de la mujer como traidora de su propia cultura. La futura nación como fruto de esta unión colonial (y no de la autonomía de ese orden) se aprovecharía del cuerpo femenino como modo de legitimar una idea de masculinidad, la cual asocia la conquista del territorio y la obtención del poder con la adquisición del cuerpo de las mujeres. En esta intersección de raza, género y

sexualidad (Lugones 75) se plantea una lógica de la colonialidad como clave para develar las relaciones de poder que se encubren en la historia de amor que la película nos cuenta. No obstante, cabe recordar que, a esta intersección de estas construcciones sociales arriba mencionadas, se debe tomar en cuenta la apropiación mestiza del cuerpo indígena, como lo anoté previamente en relación a la protagonista.

Asimismo, el amor equivale a una síntesis armónica que sirve para soslayar, dentro del proyecto de mestizaje, la "negación cultural-ontológica", en palabras de Marisol de la Cadena, inscrita en la invitación forzosa dirigida al indígena a evolucionar en otra categoría ("¿Son los mestizos..?" 109). La evasión del trauma colonial a través del mestizaje sugiere una especie de "borrón y cuenta nueva" con la historia, lo que permitiría avanzar y evolucionar hacia una nación por venir (Rivera Cusicanqui, *Violencias (re)encubiertas* 69). La conquista y colonización, entonces, da pie a un imaginario heteropatriarcal de homogenización cultural. El mestizaje es la desaparición del conflicto que oponía a sus predecesores y, por tanto, propone un prometedor panorama de seres armoniosos y modernos que afrontarían el porvenir. La última imagen de la película (imagen 7) plasma esta relación entre la armonía ofrecida por el amor, como clave para entender el mestizaje, y esa suerte de amnistía que se plantea para el hecho colonial.

La película termina en una celebración feliz y no en la muerte de los amantes como ocurre con la tragedia teatral de Díaz Villamil. Entre la obra y la película hay una distancia de cinco años. Es poco probable pero no imposible pensar que dos visiones distintas sobre el mestizaje producidas con tan poca distancia se hayan aceptado y hayan pasado la censura de ese tiempo, la cual era especialmente susceptible cuando había una

temática indígena de por medio. Mientras que la muerte de los amantes en la obra teatral puede ser una negación del mestizaje acorde a una ideología de predominio de la raza blanca validada por la oligarquía anteriormente en el poder, el final de la película responde a un momento de aparente cambio de paradigma. Aunque haya sido proclamada en el contexto de una retórica en defensa del indio, como lo señalé anteriormente, ser mestizo como posibilidad en ese tiempo significaba ser más que un indio. En ese sentido, no se trata de una defensa del indio, o de un reconocimiento de su distinción social y cultural, como de una defensa del mestizaje.



(imagen 7)

Finalmente, en *Wara Wara*, se puede apreciar cómo el arte cinematográfico, en su facultad de hacer visible (o invisibles) ciertos sujetos en función de ideologías sociales y políticas, propone una acción historiográfica en su manera de imaginar una solución al "problema" del indio. En la película, la recreación del pasado colonial renueva el imaginario sobre la nación que legitima una imagen colonizada del indígena, anulando cualquier posibilidad de que éste coexistiera con el orden moderno del presente. La nostalgia planteada por la película no implica la reivindicación de sujetos que han sido ignorados o invisibilizados en el presente. Se trata de una nostalgia que invoca la

repetición del hecho colonial en el contexto de un orden nacional, en el que el mestizaje como un tercer discurso se convierte en la promesa de superación del indígena.

Asimismo, mediante el acto ventrílocuo de prestar el cuerpo y hablar en nombre de los indios, la película sugiere que el indígena es incapaz de representarse a sí mismo por no "estar a la altura" de su propia indianidad. Dicha "indianidad" es una concepción en última instancia formulada mediante parámetros estéticos relacionados a lo "culto" y "decente" que excluían al indio, quien era apartado no sólo de una administración de los aparatos culturales sino de una gestión de su propia visibilidad en el espacio público (como lo vimos en relación a la ciudad). De esa manera, "representar" no equivale simplemente a visibilizar sino a manejar la aparición de los cuerpos, así como el control sobre un discurso que daba significación a esta corporalidad.

Así, si el indio del presente "no estaba a la altura" es porque éste significaba la amenaza y la aporía respecto de los logros de la modernidad, que como paradigma daba forma a las narrativas nacionales que podían exhibirse en el audiovisual. Cabe decir que estos logros no sólo se presentaban como una preocupación para la vieja oligarquía sino para los grupos mestizos que buscaban afianzarse en el poder y revertir el desprecio que había recaído sobre ellos debido a su mezcla racial. Visto así, la narrativa que ofrece *Wara Wara* constituye una manera de procesar y compensar la realidad inmanejable e incontrolable que para el orden social constituía el indio del presente.

III. La cuestión indígena en la cinematografía peruana desde la llegada del cine: *Kukuli* (1961)

Desde su llegada al Perú en 1887, el cine sirvió para el entretenimiento de una clase alta capitalina (Bedoya, "La formación" 58). Como en Bolivia, los empresarios

extranjeros que llegaron con los primeros aparatos de proyección enfocaron su atención en sectores ilustrados y de poder que se concentraron en la capital, Lima. Para el crítico de cine Ricardo Bedoya, la clase alta limeña de ese tiempo vivía encapsulada en sus propios ritmos y rutinas, debido a que las comunicaciones con el interior sólo podían llevarse a cabo por rutas ferroviarias ("La formación", 58). Al igual que en Bolivia, la convicción dominante de los primeros productores cinematográficos era que el medio debía ofrecer una imagen fidedigna de la vida en la capital. Así, los protagonistas de los clips cortos en el Perú fueron aquellos personajes que eran el centro de la actividad social del país (Bedoya, "La formación" 61). La sociedad limeña ilustrada satisfacía a través del cine su deseo por la autocontemplación.

Con el gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930) el registro documental que venía trazando el desarrollo cinematográfico fue impulsado por el estado como documento de apoyo al poder. El Centenario de la Independencia del Perú en 1921 se produjo justamente durante el periodo leguiísta, al cual se le denominó "Patria Nueva". Para las celebraciones, a las que fueron convocados representantes extranjeros de la región, la capital se transformó en una metrópolis renovada en su infraestructura y amplia. Con el cine, la reproducción de la imagen del nuevo país continuó siendo entendida como un efecto especular. Posteriormente, con la promulgación de la Ley de Fomento en 1944 se da un nuevo periodo de auge del documental. Esta ley, que fue la primera norma legal dictada para promover la producción cinematográfica en el país, buscó impulsar la realización de noticieros semanales y de documentales para que sean exhibidos obligatoriamente (Bedoya, 100 años 131).

1. El indigenismo cuzqueño e hipótesis de lectura

En los años cuarenta, el documental promovido por el gobierno de turno, se convirtió en el género a través del cual los cineastas se aproximaban a las realidades del interior del país. La ficción, por su parte, se había concentrado en ofrecer ambientes y atmósferas de la capital (Bedoya, 100 años 136). La separación entre Lima y el resto del país se planteaba en términos cinematográficos de "realidad" y "ficción", lo cual expresaba el modo maniqueo en que los realizadores audiovisuales procesaron las complejas realidades que componían el Perú. En el caso del interior -como lo afirmé también para el caso boliviano—, los realizadores documentales asumían dicha realidad en un sentido especular, pues ésta era concebida tal cual aparecía ante los lentes cinematográficos. Esta visión, cargada de una perspectiva cientificista y objetiva, ha sido ampliamente discutida desde estudios y prácticas contemporáneas documentales. Un argumento de Patricia Aufderheide señala, desde una perspectiva más general acerca de realidad y representación: "reality is not what is out there but what we know, understand, and share with each other of what is out there" (5). Para Auderheide, si pensamos en la "realidad" como esa experiencia de lo conocido, lo entendido y lo que es posible de compartir a través del medio audiovisual, habría entonces que preguntarse por los métodos y modos de representación que surgieron para mediar una comprensión de esta realidad ante los espectadores. En el caso del filme estudiado a continuación, lanzado en 1961, lo que propongo es que las técnicas de narración audiovisual usadas para aludir al indio y configurar una realidad en torno a él plantearon una forma de certificar un conocimiento cabal acerca de éste. Tal certificación resultaba en posicionar al indio como una otredad. No pretendo señalar que el indio como un otro se debía simplemente a la

distancia que el medio audiovisual plantea respecto a lo representado, lo cual inmediatamente haría de todo proyecto de representación una falla, un despropósito. Más bien, intentaré en las siguientes páginas plantear estos modos de representación en el filme en diálogo con las ideologías acerca del indio, específicamente aquellas que buscaron redimirlo proponiendo un activismo desde las producciones culturales. Para hablar de estas ideologías, se hace necesario aludir del indigenismo, como en el caso boliviano.

En el Perú desde los inicios republicanos hasta entrado el siglo XX influyentes pensadores limeños, bajo la influencia de nociones científicas venidas de Europa, como lo señalé para el caso boliviano. Estas nociones construyeron una imagen del Perú que localizaba a los indios en los Andes, despareciéndolos de una costa solamente poblada por mestizos y blancos (De la Cadena, *Indigenas* 62). Así, la sierra equivalía al atraso, a una economía retrógrada, mientras que la costa era emblema de industrialización y desarrollo. La solución para el indio, desde esta perspectiva homogenizadora y hegemónica capitalina, era dejar de ser "indio" para insertarse a una "modernidad", señalada como única versión de progreso temporal y económico que debiera dirigir el destino nacional y moldear una forma de ciudadanía.

Como fruto de estas divisiones regionales, el indigenismo, que surgió en los años veinte como una doctrina cultural y política, representaba el desafío de escritores, intelectuales y artistas mayormente cuzqueños a esas concepciones de las élites capitalinas que los inferiorizaba por ser habitantes de la sierra¹. Como señala Marisol de

¹ Aunque no está de más reconocer su antecedente, el cual Efraín Kristal, siguiendo al pensador socialista José Carlos Mariátegui, identifica como "indianismo". Indianismo referiría obras que presentan "the Indian as a motif in sentimental or nostalgic

la Cadena, "al igual que otras élites latinoamericanas, la cuzqueña rechazó las clasificaciones que la identificaban como un grupo racialmente subordinado" (De la Cadena, *Indígenas* 62). Con el propósito de luchar contra este predominio capitalino, el indigenismo desarrolló un aparato intelectual que buscó reformular las diferenciaciones raciales reemplazando valoraciones fenotípicas entre blancos, mestizos e indios por características morales y culturales. Similar al caso boliviano, la educación y la "decencia" se convirtieron en criterios que diferenciaban a estos letrados de los siervos indígenas del campo, subalternizados por los anteriores a través de los mismos principios que determinaron el perfil ciudadano desde los inicios del periodo republicano.²

Entonces, rechazando la propuesta limeña de mestizaje que enaltecía un pasado hispanista e implicaba la asimilación india, los intelectuales cuzqueños con Luis E. Valcárcel (1891-1897) a la cabeza se propusieron enraizar la imagen del Perú en una tradición pre-hispánica. Desde la perspectiva de los indigenistas, si los incas, los indios muertos, representaban la grandiosidad y la civilización del pasado, los "indios del común" que habitaban el presente se encontraba degradados por su experiencia colonial. Los indigenistas cusqueños entendieron que la reivindicación del indio pasaba por mantener la pureza racial. De esta forma, algunos como Luis E. Valcárcel plantearon incluso que el indio debía quedarse en el campo, su "hábitat natural", para evitar la

idealizations of Perú's colonial past" (Kristal 4). La más conocida de las novelas de Clorinda Matto de Thurner, Aves sin nido (1889), entrarían en esta categoría.

² La decencia permitió a las élites de piel oscura aparecer en los censos de los años veinte como blancos, y del mismo modo, hizo posible caracterizar a esos individuos como "teniendo rasgos indios sin ser indios" (de la Cadena, *Indígenas* 64).

degradación que le ocasionaría el contacto con el mundo moderno como había ocurrido con los mestizos³.

De esta manera, el indigenismo surgía como iniciativa de estos grupos sociales para legitimar una modernidad propia (o desarrollo material, político e histórico), como lo sostiene Jorge Coronado (20). Sin embargo, este deseo se constituyó a la par –y uno diría sobre todo— de una discusión acerca del problema que encarnaba el indio debido a su exclusión nacional. Quisiera proponer aquí pensar en ambos aspectos como dos caras de una moneda: los indigenistas mestizos, que se diferenciaban ellos mismos de los indios del campo, buscaron resolver su propia situación poscolonial, o de perpetuación de un viejo orden colonial que los rezagaba socialmente, en función del indio considerado por todos –intelectuales mestizos y blancos— el elemento más apabullado por la experiencia colonial.

Las posiciones en disputa entre grupos sociales no-indígenas resonaron en los modos de saber y conocer al indio que estos mismos grupos, en su adjudicada tarea de representarlo, ponían en práctica en sus producciones culturales. Ya desde los años treinta, estas ideologías confrontaron los cada vez más articulados y sistemáticos levantamientos indígenas y campesinos por la tierra y derechos laborales. Lo que se desencadenaba como una crisis nacional tuvo como uno de sus focos el sur andino peruano. Por diversas vías y trayectorias organizacionales, indígenas y campesinos desafiaron no sólo las estructuras económicas de poder que los esclavizaban, sino regímenes de verdad y representación que naturalizaban cultural y socialmente las

³ A su vez, paradójicamente, esta aseveración tenía límites cuando se aplicaba a los indigenistas mismos, habitantes de las ciudades, quienes a pesar de tener características fenotípicas que los identificaba con los mestizos no asumían tal denominación. La decencia los salvaba.

desigualdades materiales a las que eran sometidos. Así, mientras las luchas indígenas demandaban el cambio de las estructuras sociales y económicas de poder local y nacional, ¿cómo estas demandas se tradujeron en las producciones culturales de quienes se atribuyeron la tarea de defender al indio? Más importante aún, ¿cómo el propósito indigenista de la redención se relacionó con ese contexto en que el indígena empezaba a ganar más notoriamente sus propias batallas? Si, como decía Walter Benjamin, las crisis políticas son crisis representacionales (cit. en Didi-Huberman 77), ¿cómo entonces los levantamientos indígenas reconstituyeron o no los regímenes de representación de grupos que se habían encargado de reflexionar acerca del problema del indio como sujeto oprimido?

Kukulí (1961), el largometraje del colectivo Cine Club Cusco que analizaré a continuación, surge en diálogo con varias de estas tensiones acerca del indio a mediados del siglo XX. Tanto el género ficcional que adoptaron los realizadores, así como los debates científicos y culturales en relación a la raza, influyeron en la construcción de una imagen redentora de los indios de Paucartambo, provincia de Cusco, en donde se sitúa el filme. Central para la construcción de esta imagen es una narración en off que se ofrece en tercera persona. Este ojo exterior a la comunidad indígena, que observa pero no participa, ofrece una narrativa que añade elementos documentales a la ficción. Mientras la característica ficcional es provista por el mito del ukuku, que sirve como base de la historia, el elemento documental estaría encarnado por la voz en off que domina los significados en torno al mundo andino en el filme, marcando una distancia temporal y espacial respecto a lo que representado (la comunidad indígena de Paucartambo). Al hacerlo, el discurso cultural redentor se presenta, pero para colocar al indio en el pasado,

en un estado de pureza, en diálogo con una posición indigenista que, como la de Valcárcel, señalaba tal condición como su posibilidad de salvación. Un emblema de esa pureza lo constituye Kukuli, la mujer indígena, quien es objeto de abuso sexual. Sin embargo, como ocurre con *Wara Wara*, en este caso también tenemos que las escenas de violación (dos) se presentan atenuadas. Así, estos actos en la película se leen como una forma disfrazada de subordinación que es inherente al mundo indígena. La subordinación racial y de género se intersectan con la imagen del indio como habitante del pasado. Así, se representa a este sujeto en posición de desventaja epistemológica, lo cual impide le impide ser conocedor de sus propias condiciones opresivas y, por tanto, agente de cambio histórico. Como resultado, la imagen del indio se plantea de espaldas a las luchas que éste desplegaba en el terreno histórico, justamente en la misma región de Paucartambo (Cusco) en donde se realizó el filme.

2. El Cine Club Cusco

El Cine Club Cusco se formó en 1955 e incluyó al fotógrafo Martín Chambi y a los cineastas Manuel Chambi (ambos hijos del conocido fotógrafo cuzqueño, Víctor Chambi), Luis Figueroa y Eulogio Nishiyama. Todos ellos eran aficionados al cine y vivían en la capital cuzqueña. El colectivo tenía el objetivo de promover la realización de películas locales y exhibir películas no comerciales para el desarrollo de la cultura local. En paralelo con el caso boliviano, los realizadores del Cine Club Cusco buscaron generar imágenes que produjeran una mirada local y propia frente a las producciones extranjeras que ya se habían filmado en el Cusco, principalmente en Macchu Picchu. El colectivo se encontraba comprometido en mostrar una imagen dignificadora de los Andes. Para ello, buscaban incorporar un mundo que era inédito para el cine peruano (Bedoya, 100 años

146). Así, la propuesta estética desarrollada por el Cine Club Cusco se asocia a un intento por reivindicar una realidad andina que se percibía negativamente desde una perspectiva hegemónica venida de la capital. Debido a dicho activismo, el trabajo del Cine Club Cusco se plantea en sintonía a los esfuerzos indigenistas⁴ de redimir al indio, por el cual este movimiento es comúnmente reconocido y estudiado. En el caso de las prácticas audiovisuales, este propósito indigenista de redención se traducía en la tarea de "visibilizar al indio"; esto en el contexto de una tradición cinematográfica que en su irregular desenvolvimiento no había planteado una reflexión acerca del indígena. Uno de los trabajos más destacados de este colectivo fue *Kukuli* (1961), considerada la primera película grabada íntegramente en quechua (Middents 85).

Kukuli (1961) cuenta la historia de una joven indígena del mismo nombre que vive en las alturas de Paucartambo, Cusco, junto a sus abuelos. Un día decide dejar su precaria vivienda para dirigirse al pueblo en donde se celebrarán las festividades por la Virgen del Carmen. En el camino, se encuentra con Alako, un joven campesino y trabajador de una hacienda, que también se dirige hacia las festividades en el pueblo. Ya en éste, en medio del carnaval y la mascarada, se presenta un *ukuku*, un personaje inspirado en el mito del oso que rapta a bellas mujeres para forzarlas a tener relaciones sexuales⁵. En Paucartambo, el oso mata a Alako y rapta a Kukuli. El pueblo empujado por el sacerdote persigue y da muerte al oso, al cual consideran la encarnación del

_

⁴ Una etapa que se problematiza con la obra de José María Arguedas (1911-1969), escritor contemporáneo a los trabajos del Cine Club Cusco.

⁵ Este mito del oso raptor fue recogido por primera vez en 1942 por el antropólogo Efraín Morote Best, quien recolectó diferentes versiones en distintas partes de la sierra del Perú. Morote Best es también encargado de escribir un breve comentario al filme que figura al inicio. Sobre esta nota, se hablará posteriormente.

demonio. Kukuli muere y el oso es capturado por la muchedumbre que lo ataca hasta matarlo.

3. El narrador ventriloquista y el retrato de la naturaleza

El filme cuenta con un narrador en off, cuya intervención se caracteriza desde el inicio por idealizar la vida en el campo. Sus parlamentos, a tono con una voz solemne, la música suave del fondo, las tomas abiertas del paisaje y la tonalidad colorida de las imágenes, presentan al indígena como un sujeto adherido a una naturaleza idealizada. Cabe decir que la idealización del paisaje no es una característica que en sí misma descalifique una determinada realidad social con la que esta imagen de la naturaleza pueda conectarse. Como se analizará en el capítulo final de esta disertación, que tratará sobre auto-representaciones audiovisuales indígenas, un retrato de una naturaleza magnánima y opulenta puede también ofrecer una crítica a una idea desarrollista que rechaza las relaciones afectivas e intersubjetivas con lo natural por ser "románticas" o primitivas. En este caso, el tono musical solemne y las tomas panorámicas contribuyen a crear una imagen de la naturaleza como trasfondo, sin proponer una valoración sobre ella en virtud de alguna relación cultural entre lo humano y lo no-humano. Como resultado, no hay una propuesta en la película de comprender la naturaleza en oposición a su función de escenario o mera fuente de extracción de recursos, sin que ello signifique, en este último caso, una explotación indebida. Es más, las imágenes que presenta el filme así como las intervenciones del narrador en off ofrecen un comentario económico casi nulo sobre la relación que establecen las comunidades con la tierra, así como el impacto que tuvo el latifundismo sobre la vida de los habitantes rurales.

Las primeras escenas muestran a Kukuli y a sus abuelos en el paraje en donde se encuentra su choza. Se introduce a los abuelos en el filme a través de una toma en primer plano, que los se sitúan frente la vivienda caracterizada, como ellos, por su escasa dimensión (imagen 8). Lejos de un comentario social y económico detrás de la miseria en la que vive Kukuli y su familia, la voz en off se concentra en enaltecer el pasado incaico de los personajes como si fuera el mayor logro de la evolución histórica de su raza: "Una gota de vida en la soledad. La choza. Aquí, Machula y Mamala, los abuelos, descendientes de los Incas, mastican la coca de la paciencia y aguardan el retorno al valle perdido" (Figueroa et al). Luego, señala "el espacio es dueño del tiempo en los Andes". De entrada, una visión espacial construye unos Andes como un respiro de la contemporaneidad, carente de las tensiones sociales y políticas como las que traían, por ejemplo, el latifundismo así como su resistencia.



(imagen 8)

Otra escena muestra a Kukuli compartiendo merienda con comuneros en su camino al pueblo. Se ve a los comuneros pastorear las ovejas y compartir comida entre ellos y la recién llegada. El narrador en *off* describe la escena resaltando el aspecto religioso: nos informa que las actividades de los comuneros son un ritual que invoca a espíritus para proteger a los animales (imágenes 9 y 10). Dice: "las ovejas quedarán

exorcizadas contra los maleficios. Ni la peste ni el ladrón, ni el puma, ni el zorro les harán daño, y se multiplicarán sin pausa ni término". Más adelante, en otro grupo de escenas, se presenta "la fiesta del trabajo". Como en la escena anterior, se usa la travesía de los personajes –esta vez Alako junto a Kukulí—para hacer visible las actitudes culturales de los habitantes de Paucartambo. El narrador sintetiza connotativamente las acciones diciendo "la danza de los wiphalas agradece a la tierra sus favores y conjura a las lluvias", y "es un momento religioso...se nutre el cuerpo y la divinidad lo posee". A través de las danzas, faenas laborales y festividades el narrador formula para el espectador significados sobretodo religiosos. Se identifica dicha religiosidad en la relación espiritual que la comunidad establece con los animales y las fuerzas naturales. Sin embargo, esta conexión entre vida comunitaria y naturaleza, entre lo social y lo natural en relación a una identidad indígena, no desestabiliza las desigualdades estructurales económicas que parecen afectar la vida de los habitantes rurales. Dicho de otra manera, tal interconexión entre lo cultural y lo natural no tiene alcances políticos que contrarresten los efectos de la precariedad que genera la explotación en el campo y la desigual distribución de recursos. El conocimiento desplegado se propone como "cultural" en la medida que ofrece una lectura que aísla lo espiritual de la crítica económica y política. Más aún, el discurso etnográfico que da forma a la intervención narrativa en off se construye sobre esta distancia temporal y espacial, en que se localiza a la audiencia y al narrador mismo respecto de este mundo andino, y con la cual se busca generar la curiosidad o la atracción hacia éste.





(imagen 9) (imagen 10)

Para Jorge Marcone el motivo medioambientalista de la pastoral, que se relaciona con una perspectiva "alledgely white, middle-class", se caracteriza por: una descripción de lo rural en contraste con lo urbano; una idealización de la vida rural que oscurece una realidad de labor y penurias; y una distancia o un retiro de la ciudad hacia el campo (201). En el caso de *Kukuli*, vemos que la romantización de los Andes formulada por el narrador propone una distancia que configura una cultura indígena en oposición a lo "moderno". La modernidad en contraste al campo estaría situada en la ciudad, la cual no vemos, pero podemos suponer como ese mundo en que el tiempo sí transcurre. De esta manera, tal lógica dicotómica reproduce una visión conservacionista propia de la pastoral medioambientalista que describe Marcone, en tanto se trata de un ojo narrativo que aprecia una cultura que no cambia y una naturaleza que permanece alejada. Como dice el narrador, "...en las rutas, veredas de vértigo, el pie humano suma distancias a distancias entre abismos de pavor cuyo destino parece ser el extravío" (Figueroa et al). En el filme, tal distancia y falta de crítica a las circunstancias económicas que rodean al mundo andino naturalizan una situación económica de miseria que contribuye a una apreciación estética de los Andes.

Así, la relación que establece el filme entre lo representado y el espectador se logra a través de la intervención clave del narrador en off. La atracción o la admiración, a la que se empuja al espectador mediante la exposición de festividades y el retrato de la naturaleza, se presenta como un afecto posible sólo a través de la distancia. La distancia ofrece una ventaja epistemológica sobre el indio y, por tanto, un conocimiento sobre él. Las explicaciones que presenta el narrador se dirigen a un espectador que no cuenta con el conocimiento respecto a los elementos culturales desplegados. En la configuración de este perfil "experto" es clave el uso del español por parte del narrador. Mientras que el quechua es usado por los personajes, quienes a excepción de los protagonistas, son comuneros reales de Paucartambo (como señalaré más adelante), el español en cambio ocupa un nivel más elevado. En lugar de ser una lengua de expresión entre personajes, el uso del español asocia conocimiento con representación. Con este uso de la lengua, se da además un tipo de conocimiento que se emparenta con las demandas de legibilidad que impone la ciudad letrada, las cuales se formulan en base a una determinada competencia lingüística y a la circulación de un tipo especializado de saber. Por tanto, el acto de dirigir los significados de lo que se está viendo en pantalla configura un narrador omnisciente, masculino, invisible e hispanohablante que se coloca en una posición privilegiada respecto a los personajes racializados, sumidos en la algarabía o en la taciturnidad, y que hablan en quechua. El narrador capaz de conocimiento y por tanto del acto moderno de hablar por el otro contrasta con la no-modernidad de los personajes indios.

En *Kukulí*, si hay una imagen cultural que es redentora del indio ésta se construye a través de un discurso que privilegia al narrador como sujeto de conocimiento antes que a la comunidad representada como portador de algún saber auto-reflexivo. La comunidad

que no habla español reproduce gestos o festividades, los que, de acuerdo a la aproximación que construye el filme, sólo guardan sentido y valía debido a la intervención del narrador/mediador. No obstante, en este punto hay que reconocer que el acto de visibilizar fiestas y tradiciones en el filme puede contribuir a fomentar la continuidad cultural entre quienes ya no las conservan, o corren el riesgo de perder o negar dicho capital. En pocas palabras, el filme puede disparar una memoria. Después de todo, el cine cumple con circular imaginarios. Al hacerlo, tiene el potencial de provocar una discusión pública y esa discusión, dada la posición del filme por una valoración cultural de lo indígena, puede conllevar a un rescate de actitudes comunitarias posiblemente olvidadas por efectos de la modernización. Otra posible audiencia del filme es una que no ha tenido ningún tipo de contacto o conocimiento previo acerca de estas comunidades en Paucartambo. Para esta audiencia, el filme retrataría una comunidad que no ha tenido alguna experiencia de contacto con alguna esfera urbana o con algún tipo de desarrollo material. En el caso de Kukulí, queda todavía por investigar más a fondo cuáles fueron las percepciones de la crítica y del público de ese tiempo, así como los circuitos receptores a los que el filme pudo llegar. Pese a esta posibilidad, el filme no deja de ofrecer una representación filmica que en la figura del narrador de off articula una posición de exterioridad que neutraliza la capacidad indígena para comunicar significaciones por sí mismo.

4. Sobre los personajes y la violencia romantizada

Asimismo, tenemos que el gesto cronopolítico del narrador, que localiza su acto enunciativo por delante de una esfera temporal y espacial que no cambia, se presenta también en la caracterización de los personajes. Si las características físicas proponían

una valoración negativa de la raza indígena, como lo dictaminaba una definición de raza en estrictos términos biológicos, virtudes como la nobleza y la reciprocidad lo hacen "noble" por naturaleza. En el caso de la película, el buen salvajismo del indio lo presenta como personaje intocado por la modernidad, en tanto está ubicado en unos Andes idealizados y es habitante de un mundo espiritual. Sin embargo, sí aparece tocado por la colonización. La no-modernidad que impregna el mundo del indio estaría entonces asociada a un mundo colonial. Sin embargo, más que criticar las viejas estructuras coloniales que perviven en el presente republicano, así como responsabilizar a los agentes de la colonización por el atraso del indio, como solía pasar en la literatura indigenista hasta cierto punto, en Kukuli esta colonialidad ligada a lo no-moderno se asume, de manera hasta casi resignada, como un rasgo diferenciado del mundo andino. Como en el caso de Wara Wara, en Kukuli se presenta una narrativa que habla de la colonización pero niega aludir a la violencia colonial. Más específicamente para el caso de Kukuli, esta negación va de la mano con reforzar una imagen nostálgica pre-moderna por la que se imagina a un indio foklórico, objeto de una aproximación antropológica y no dueño de su propio destino. Como lo demostraré en el siguiente apartado, el mundo indio premoderno, en tanto niega el trauma colonial se presenta como uno regulado, sin mayores complicaciones, por una violencia que es legado directo de este periodo. Esto me lleva a otro punto: aunque la colonización y el latifundismo constituyen un discurso elusivo, se hacen presentes de manera ambigua, hasta perversa, en la relaciones entre géneros. La relación que analizaré será la de los amantes, Kukuli y Alako.

En una escena junto al río, Kukuli se detiene a lavar sus piernas, mientras que Alako, que luego de dejar su encomienda se dirige al pueblo, la ve y se aproxima a ella

lentamente. Entre ellos ocurre un encuentro sexual al cual sólo se alude a través de encuadres, sonidos de la naturaleza y una música solemne. Tal acto sexual puede entenderse como forzoso de parte de Alako hacia Kukuli debido al cruce de miradas que se produce entre ellos: de deseo, del lado del primero, y de temor, por parte de la segunda. Asimismo, el lenguaje corporal de la protagonista expresa rechazo a medida que Alako se acerca. Sin embargo, la característica no-consensual del acto sexual es marcadamente atenuada para el espectador (ver video adjunto al envío de la tesis). Como se puede ver en el clip, luego de que Alako se acerca a Kukuli, se muestra un plano cerrado del riachuelo, al que le siguen tomas de las manos entrelazadas de los personajes que muestran la pasividad que se atribuye al comportamiento femenino. La música, que comunica solemnidad, se prolonga para enmarcar la escena siguiente en la que se ve a la pareja tomada de la mano rumbo a Paucartambo. Tal solemnidad se relaciona con un significado idealizador que el narrador en off le atribuye al encuentro sexual, cuando recalca que lo que se ha hecho presente es el amor "como fuerza creadora" (Figueroa et al).

La irracionalidad del encuentro sexual asocia a esta población con un apego a lo primitivo, a una idealización de la vida indígena que es resultado de la falta de crítica a las desigualdades económicas y sociales que estructuran la vida en el campo y las relaciones entre los indígenas mismos. La narrativa audiovisual se muestra elusiva en ese aspecto y exhibe características como la miseria y la violencia naturalizándolas y sin cuestionarlas. Si bien es cierto que la película carece de un comentario expreso acerca de la violencia del latifundio y la explotación laboral, el encuentro entre Kukuli y Alako guarda un paralelo con los abusos efectuados por los hacendados hacia las mujeres

indígenas y, yendo más atrás, con la violencia sexual durante la colonización española. En *Kukuli*, la masculinidad y la irracionalidad romantizada en el caso de Alako, que se traduce en la violencia hacia el cuerpo femenino, constituye de manera ambivalente a esa idealización y primitivismo que rodea al mundo andino en la película. El escritor y antropólogo de origen andino José María Arguedas (1911-1969), quien en su propia narrativa abordaba esos abusos hacia las mujeres en el contexto del latifundio, después de haber visto un extracto de la película envió la siguiente opinión a los realizadores:

La escena del río entre Alako y Kukuli aparece que el amor entre ambos se inicia luego de una violación que es descrita con caracteres ciertamente brutales, en la que parece que se quiso exaltar el machismo del protagonista y la sensación de espanto de la muchacha. No es humano esta forma de establecer relaciones que en seguida se exhiben como cargadas de ternura e intimidad y puede hacer aparecer a la población indígena como que de ese modo se aman. (cit. en Martínez)

En su crítica, Arguedas, consciente del poder representativo del audiovisual para dar cuenta de la realidad, como todavía era la visión en ese tiempo, se muestra preocupado por un retrato que pueda deshumanizar al indígena. Así, a pesar del compromiso del colectivo Cine Club Cusco por reivindicar una realidad indígena invisibilizada e incomprendida por otros sectores sociales dentro y fuera del Cusco, esta escena es clave para entender la distancia todavía existente entre los realizadores y la población a la que éstos quieren representar.

Esta distancia se da también en otro nivel de representación: en la elección del reparto. Como en el caso de *Wara Wara*, son actores mestizos los que en esta película se hacen cargo de encarnar a los protagonistas. Los abuelos, representados por actores no profesionales, cuentan con una tez más oscura que Kukuli y con vestimenta más pobre y desgastada. La juventud, la vigorosidad, la alegría y los colores de la vestimenta de Kukuli contrastan con el mundo gris y precario de sus abuelos (imágenes 11 y 12). Por

los créditos, nos damos cuenta que, mientras los abuelos así como los demás actores secundarios son comuneros de Paucartambo, la actriz principal que interpreta a Kukuli es Judith Figueroa, mujer de procedencia urbano-mestiza, hermana de Luis Figueroa, uno de los realizadores del filme. Sobre su hermana, el director señala que no era "india" (Carbone 124). Por su parte, Alako, el otro protagonista masculino, aunque no se diferencie fenotípicamente de los otros actores secundarios, resalta por su vestimenta vistosa, así como su porte viril y joven. Alako es interpretado por Victor Chambi y no por un comunero de Paucartambo. Si en Judith Figueroa tenemos una característica fenotípica que, acompañada de otros signos, la distinguen de los habitantes de Paucartambo, en el caso de Chambi tenemos que, a diferencia de otros directores y miembros del reparto, él no hablaba quechua. Por esa razón, sus parlamentos fueron doblados (Carbone 124). Por otro lado, tenemos que la comunidad indígena de Paucartambo fue parte del reparto, lo cual constituye una completa novedad, puesto que ninguna otra ficción peruana anterior a ésta contaba con actores y actrices indígenas. Eulogio Nishiyama señala que los comuneros de Paucartambo fueron consultados para permitir la realización del filme. Los realizadores aseguraron su participación, no estableciendo un compromiso o invitación para colaborar en los contenidos de la película o en la creación de la puesta cinematográfica, sino a través de una retribución hecha en licor y cigarros (Carbone 116) Además, a esta limitada participación se suma que los personajes aparecen "de fondo", con poco o ningún parlamento.





(imagen 11) (imagen 12)

5. Mundo espiritual y religiosidad católica

Dejando de lado a los protagonistas, me enfocaré en otro tipo de representación arquetípica entre personajes, en donde también se hace presente la violencia colonial de manera elusiva, desprovista de trauma y crítica. En esta representación se constituye una armonía entre un mundo espiritual relacionado a lo indígena y una religiosidad católica que también contribuye a romantizar una violencia colonial. A la llegada de Alako y Kukulí a Paucartambo, se celebra la festividad en honor a la Virgen del Carmen (imagen 13). La mascarada y las danzas aluden a una religiosidad no cristiana que convive mezclada con elementos de esta religión como la estatua de la Virgen y el personaje del cura del pueblo. El filme se explaya en mostrar por algunos minutos la alegría de la fiesta y la manera en que la comunidad se cohesiona en torno a la celebración. Para el espectador, la entrada a Paucartambo se sugiere como el ingreso al dominio del mito del "oso", el relato acerca del *ukuku* que raptaba doncellas, el cual se haya entremezclado con el motivo de la celebración de la Mamacha Carmen, o la Virgen María según la tradición cristiana. El *ukuku* (imagen 14) representa a uno de los demonios traviesos, entre varios de ese tipo, que participa dentro de la festividad haciendo alarde de sus picardías y saltos acrobáticos (Rubio s/p). Desde una perspectiva católica que adopta el filme, es

caracterizado como un elemento moralmente irruptor. Esta perspectiva se encuentra encarnada por el cura, que se presenta como la autoridad máxima del pueblo. Su rol dentro de la Iglesia lo hace regulador no sólo de la vida espiritual sino también social de los habitantes. A su llegada al pueblo, Alako acude a él para contarle sus planes futuros de boda, los cuales no se realizarán inmediatamente por falta de dinero para pagar por el derecho a la ceremonia. El cura, en respuesta, le advierte a Alako no demorarse puesto que "el diablo puede cargar contigo". Lo anunciado por el cura se cumple al final de la película cuando el *ukuku* da muerte a Alako, así como roba, viola y asesina a Kukuli. Sin embargo, la importancia del cura no se reduce a anticipar el futuro de los personajes. El pecado, en tal sentido, no es simplemente una inclinación hacia la maldad, sino más específicamente hacia un deseo sexual que debe ser canalizado y mediado por la institución eclesiástica del matrimonio.





(imagen 13)

(imagen 14)

El *ukuku* como encarnación del pecado representa no sólo la animalidad y el desenfreno, opuesto a la racionalidad y lo estético, sino la posibilidad de un acto sexual, un goce material contrario al espiritual, y además aberrante entre el humano y el animal. El cura atribuye la aparición del oso a una falta moral colectiva, como una suerte de pecado natural al cual hay que combatir matando al animal. Como en el caso de los

amantes, cuya transgresión sería estar en "un matrimonio a prueba", como señala Alako al cura, el pecado colectivo se absolvería sólo con la intervención del representante de la Iglesia. En concordancia con su rol de guía espiritual y guardián de la moral de la comunidad, el cura dirige a un grupo de comuneros para linchar al demonio luego de que éste ha huido cargando con Kukuli (imágenes 15 y 16). Así, si el elemento que desestabiliza el mundo andino es ocasionado por la colonialidad, sólo se puede volver al orden mediante la mediación religiosa. Con ello, lejos de cuestionarse la violencia epistemológica, social y cultural, ésta termina reforzando y estructurando no sólo la opresión sino las luchas, como la indígena contra el ukuku, que se presentan dentro de las mismas dinámicas de poder. El cura actúa como el omnisciente narrador en off de la primera parte de la película, que desaparece curiosamente en esta segunda parte, cuando los amantes llegan al pueblo. La mirada experta del narrador en tercera persona es un doble secular del mediador colonial; uno que opera apoyándose en las jerarquizaciones raciales, de género y clase que no cambian en sí mismas. Lo que cambia en el periodo poscolonial es el administrador de estas diferenciaciones. Tanto en la esfera manejada por el narrador como en la del cura, la mujer indígena es nuevamente cosificada, marcada por actos sexuales que se perpetran contra ella; aunque en esta ocasión es claramente víctima (ya no se presenta una ambigüedad) y no sobrevive. Si "el amor", como esa "fuerza creadora", la salvaba haciéndola parte de un acto idealizado con Alako; no hay salvación frente al *ukuku* quien la mata sin piedad. Así, el orden en este mundo andino queda transgredido por los personajes masculinos pertenecientes a un mundo indígena (Alako y su doble animal, el *ukuku*) para luego ser regulado por mediadores no-indios (el narrador en off y el cura) que expurgan mediante sus propios métodos, la palabra y la religión, el

trastorno que trae la violencia con el objetivo de restablecer un orden. El mundo andino se vuelve, de esta forma, escenario de una lucha masculina maniquea entre las fuerzas arquetípicas del bien y el mal a costa de Kukuli, la mujer indígena.





(imagen 15) (imagen 16)

6. Mediación intelectual y políticas de representación indígena

Junto con Arguedas, quien comentara críticamente el acto sexual entre Alako y Kukuli, otros antropólogos a quienes también se les hizo una proyección previa al estreno de la película tuvieron comentarios negativos. Emilio Mendizábal Losack y Josafat Roel Pineda fueron invitados por los directores a un pre-estreno del filme por sugerencia del mismo Arguedas. Éste, por tener que viajar al extranjero, pidió que ambos antropólogos, conocedores de la zona cuzqueña, pudieran ver el filme para eventualmente proponer cambios que corrigieran "esa manera falseada en que se presenta al indio" (Mendizábal Losack y Pineda s/p). En una carta pública y publicada en los diarios de la época poco antes del estreno de *Kukuli*, los antropólogos señalan que habían sugerido una serie de cambios. Sin embargo, "era imposible rehacer todas las escenas necesarias, lo que equivaldría casi a filmar nuevamente la película" (Mendizábal Losack y Pineda s/p). En la carta no se señala cuáles fueron los cambios que los directores no pudieron aceptar por

falta de financiamiento, pero sí se señala aquellos que no se aceptaron ya sin condicionamientos económicos de por medio porque habrían afectado la visión que tanto productores como realizadores buscaban transmitir:

...una vez que se les presentó las primeras páginas del texto de la narración, se nos hizo saber que algunos de los productores habían manifestado su desagrado por la mención de hechos históricos referentes a la Conquista, quienes, así como los realizadores, preferían más bien un texto en que se describiera, poéticamente, el paisaje que la película muestra de manera objetiva. (Mendizábal Losack y Pineda s/p)

Como Mendízabal Loseda y Roel Pineda señalan, si bien el aspecto narrativo era lo que único posible de intervenir, su labor se limitó también en ese ámbito. Los involucrados con la producción y dirección de la película no aceptaron que en la narración se mencionara la Conquista. La mención a la Conquista y una narrativa "poética" centrada en el paisaje plantea cómo las políticas de representación del indio señalaban el discurso histórico/antropológico y el estético como dos alternativas excluyentes entre sí. En el intento por gestar un proyecto audiovisual que dignificara a los Andes, el Cine Club Cusco rompía a través de Kukuli con ese maniqueísmo ficciónrealidad que coincidía con las separaciones geopolíticas en el Perú. Los realizadores eligieron "estetizar" los Andes, que quería decir apostar por la ficción y no por el realismo documental, para poder dignificarlo. Como dije al inicio, de alguna manera se trataba de evadir ese racismo científico que se anclaba en la diferencia fenotípica para entender el atraso del indio. Con este análisis he querido demostrar que al hacerlo, al apostar por un discurso estético que se concentra en lo cultural, se termina proyectando una visión opresiva del indígena. Lo paradójico es que aunque una perspectiva antropológica crítica de esa visión (encarnada por Arguedas, Mendizábal Losack y Roel Pineda) no tuvo lugar dentro de la película, de todas maneras el filme adoptó modos de representación que recrearon un discurso científico y una voz experta diferenciadas del

mundo indígena. Como lo alude la cita de la carta, el esteticismo queda medido en términos de objetividad, de lo que es el mundo andino. Como señala también el fragmento, dicha objetividad borra cualquier reconocimiento de un legado colonialista que exista no solo en relación al mundo representado, sino en las propias políticas representativas adoptadas para el filme.

Otro momento en que se asocia el esteticismo con objetividad es en el epígrafe mostrado al inicio de la película. El epígrafe pertenece al antropólogo Efraín Morote Best, quien había recogido el mito del oso raptor en 1942:

Es impresionante el esfuerzo de recoger, sin propósito documental, pero con fidelidad y amor, el mensaje humano de un pueblo milenario, para entregarlo a los hombres como el testimonio de una época a otra, que se avecina distinta e insoslayable. *Kukuli* es la muestra de un primer esfuerzo peruano de esa clase. Es una obra en la que se busca armonizar la libertad de la creación artística con la autenticidad del paisaje andino y de las seculares tradiciones del pueblo quechua. Un sencillo argumento y los motivos del viejo relato popular, del oso raptor de bellas mujeres dan marco a la presentación de tipos y actitudes; de danzas y paisajes; de fiestas y costumbres; de ritos y creencias que dejan en el espíritu la justa y perdurable sensación de haber tenido muy cerca un Perú diferente, hondo y auténtico... (Figueroa et al)

En *Kukuli*, representar al indio implica la estetización de una raza que es caracterizada por su pasividad histórica. Como resultado, los indígenas no son imaginados como partícipes de esa época de transformación histórica que "se avecina distinta e insoslayable", como señala el epígrafe. No hay mayor referencia de "esa otra época" en el filme. En su lugar, como lo sostuve anteriormente, tenemos un escenario desconectado del transcurrir del tiempo y que se ha quedado dependiendo de un mundo colonial con el cual convive, sin conflicto aparente pero dominado al fin y al cabo. "El testimonio de una época a otra" plantea entender que los indígenas se quedaron subordinados por los viejos paradigmas coloniales, sin participar del momento de la conflictividad social. Este retrato atemporal sobre lo indígena queda acentuado en la

imagen final. Después de la muerte de los protagonistas, éstos quedan inmortalizados en dos llamas que se acercan una a la otra con las montañas inmensas de fondo. La película acude a una homologación entre el indígena y un animal para acentuar la conexión idealizadora entre hombre y naturaleza propuestas como motivo estético y dignificante para el mundo rural. Es riesgoso, sin embargo, porque esa misma homología se usó (y lo es todavía) para animalizar al indígena y, para usar la palabra de un preocupado Arguedas, "deshumanizarlo" en tiempos de hacienda. *Kukuli* sugiere que para integrar al indígena a una imagen de lo nacional hay que llegar a instalar un conocimiento sobre éste, en donde llegar a conocerlo significa instalar un "régimen de verdad" bajo el riesgo de cosificarlo y negarlo como sujeto de conocimiento.

El propósito de legitimar una representación verdadera del mundo indígena y del Perú termina siendo, como en el caso de *Wara Wara*, un comentario acerca de los mediadores. En el epígrafe se entiende la imagen como legado y la labor de los realizadores, como un puente entre dos épocas y dos mundos que se desconocen y que aquellos, en cambio, conocerían muy bien. Es decir, expresar un conocimiento sobre el otro significó construir un ventriloquismo, que en este caso se asumía exitoso y desproblematizado para comunicar una voz que no tenía control o posibilidad de disputar su propia representación. Este ventriloquismo se trata al final de un gesto especular, por el que la perspectiva del cineasta al ser validada y puesta por delante queda confundida con un status de representante de la cultura que intenta retratar. Esta lógica sustitutoria de discursos y de los sujetos emisores subyace en el retrato objetivo que nos ofrece el filme y, más aún, en la forma cómo éste teoriza la "autenticidad". Ésta no se trataría entonces

de un ejercicio de representación desarrollado junto a indios, sino uno que privilegia una mirada, como la del narrador en *off*, que se posiciona externa y experta.

III. Conclusión

Desde su llegada a Perú y Bolivia a fines del siglo XIX, el medio audiovisual se presentó como resultado de las fuerzas tecnológicas a la vez que el instrumento que, junto a la imprenta, planteó el progreso como indesligable para imaginar la nación. En países en vías de desarrollo como Perú y Bolivia, el cine significó la oportunidad para grupos blancos y mestizos de innovar y dejar huella en las trayectorias cinemáticas incipientes que se forjaban en esos países. El aporte de Velasco Maidana y el Cine Club Cusco fue romper con las políticas de representación que asignaban al retrato del indígena un tipo de narración realista y documental. *Wara Wara* y *Kukuli* representan, en ese sentido, una apuesta de parte de sus idealizadores por brindar una imagen estilizada del indígena, cuya posibilidad de representación digna se relacionaba con un carácter ficcional provisto por el mito y la glorificación de un pasado inca.

Este estudio propone que, pese a esta tarea por reivindicarlo, la figura del indígena quedó entrampada por el afán de sus representadores de distinguirse de él, a través de una diferencia temporal, espacial, identitaria y epistemológica. De alguna manera, aunque este momento de activismo audiovisual (que aquí he emparentado con la corriente indigenista) se haya volcado en conectar el indio a un origen nacional, este gesto termina naturalizando una visión en el pasado, así como una creencia en su dominio colonial. De ahí, tal romantización del indio no termina subvirtiendo un paradigma moderno nacional que justificaba su exclusión y superación. Por el contrario, éste es reforzado al acentuar viejos paradigmas coloniales como las asociadas a las

construcciones de raza y género. Así, en estas representaciones, el indio seguía siendo un problema, un elemento obsoleto frente a un transcurso lineal del tiempo, que se mostraba incuestionable. De esta manera, por un lado, había un deseo por incluir la imagen del indio dentro de la pregunta por lo nacional, otorgándole discurso y visibilidad; mientras que, por otro lado, dicho retrato respondía a una actitud ambivalente, de aproximación y distancia, de atracción y rechazo, que subyacía en los modos de representarlo. Esta actitud la relacioné con la ideología del mestizaje, la cual se presenta indesligable del propósito de redimir al indígena.

Señalé al mestizaje en este capítulo como propuesta de integración para el indio. A éste se aludía explícitamente en el caso de *Wara Wara*, mientras que en *Kukuli* se hacía presente a través de la encarnación de los personajes indios y, de una manera más implícita, del narrador en *off*. Mientras una aproximación al indio terminaba empoderando la ideología del mestizaje como propuesta de asimilación y mediación, en estas películas tal cercanía era sólo posible mediante un indio romantizado, poético, distinto de aquel que, a través de sus luchas, configuraba sus propios términos de inclusión en el ámbito nacional. Es decir, como lo he comprobado a lo largo de mi análisis, la romantización del indio, que tomó la forma de una nostalgia por un pasado imperial (*Wara Wara*) o una idealización de la vida en el campo (*Kukuli*), se producía de espaldas al indio que históricamente luchaba en contra de las desigualdades estructurales, las cuales se incluían, completamente deproblematizadas, en estas representaciones. Mi inquietud era por qué. ¿Por qué, frente a la vigencia de las luchas indígenas, se recaía en modos de representación que lo recolonizaban?

Concluyo que lo que se encontraba en juego, en ese momento de activismo audiovisual, era en primera instancia no una representación favorable del indio, sino la situación poscolonial de los sectores que se adjudicaron la tarea de representarlo. Dicho en otras palabras, lo que se defendía era la facultad de poder representar al indígena, a pesar de que éste construía su propia crónica del presente. Y lo hacía en clara confrontación con las diferenciaciones raciales, de género, de clase y epistemológicas que lo marginalizaban y que conformaban, sin cuestionamiento, los criterios para representarlo. De ahí que los modos de representación audiovisuales hayan concretado una colonialidad y se hayan colocado de espaldas, y sin más remedio, a las resistencias por las que se reclamaba otras formas, no asimilatorias, de habitar el presente.

Como resultado, se formulaba una perspectiva discursiva desde la contemporaneidad, que era distante y monológica respecto al mundo andino. Así, en *Wara wara* de José Velasco Maidana y en *Kukuli* del Cine Club Cusco, la idealización del indígena, bajo una condición colonial/moderna, era dependiente de un ventriloquismo. El ventriloquismo, el acto de hablar en nombre del otro, no sólo negó un discurso propio de parte del indio. Asimismo, contribuyó a la creencia en la imposibilidad de un discurso indígena que pudiera desarrollarse autónomamente, sin una asistencia mediadora, además de naturalizar una violencia sexual en contra del cuerpo de las mujeres indígenas.

Capítulo II: La representación indígena en tiempos revolucionarios oficiales: regímenes documentales y la memoria histórica

I. Introducción

En este capítulo examinaré tres producciones cinematográficas que surgieron durante los gobiernos revolucionarios de Bolivia (1952) y Perú (1968), en el marco de políticas estatales impulsadas con fines propagandísticos. Con la Revolución Nacional que llevó al poder al Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) en Bolivia, y con el golpe de estado de las Fuerzas Armadas liderado por el General Velasco Alvarado en Perú, se declaró una segunda independencia nacional que puso fin a una oleada de movilizaciones realizadas desde abajo, por sectores indígenas, campesinos y obreros. Tanto en el caso boliviano como en el peruano, los nuevos estados revolucionarios proclamaron la inclusión del indio como parte de un paradigma sociocultural emergente que declaraba la superación de las diferencias raciales y económicas. Las revoluciones populares, no sólo la boliviana o la peruana sino también las latinoamericanas de mitad de siglo, a la par que apuntaban a aniquilar el orden precedente ansiaban la instalación de uno nuevo, para lo cual el estado era considerado como el motor creador que podía llevar adelante los procesos de cambio. Esta centralidad del estado, como señala María Isabel Remy, se vuelve clave en los años cincuenta y sesenta en la medida que existía una creencia en que sólo su intervención podía modular la empoderada participación popular ("El gobierno" s/p).

Hacia mediados del siglo XX, la Reforma Agraria (1953 en Bolivia y en 1969 en Perú), impulsada en principio desde los movimientos rurales más radicalizados pero consolidada por sectores ajenos a éstas, se convirtió en una estrategia de legitimación

estatal y vehículo de modernización de economías de base agraria. Como parte de las nuevas políticas que buscaban homogenizar la nación, se planteó un proceso de desindianización por el que el indio pasó a ser reconocido oficialmente como "campesino".

Con tal categoría, por la que el habitante del campo quedaba fijado en una posición económica y socialmente limitada, se daba fin a la cuestión indígena o al "problema del indio" en tanto se asumía la superación de las diferencias raciales que habían sido el fundamento de la esclavitud laboral en las haciendas. Con esta desindianización se formulaba una condición para el reconocimiento ciudadano de estas poblaciones, así como para su inclusión en una historicidad oficial, la cual buscaba certificar que las demandas populares ya se habían concretado en estados.

Tanto Jorge Ruiz (Bolivia, 1924-2012) como Nora de Izcue (Perú, 1934) pertenecieron a una generación de cineastas formada al calor de políticas culturales que, quizá como nunca antes, fomentaron la producción y la exhibición fílmica, en especial la documental, bajo la forma de noticiarios regulares que promovieron las reformas estatales (Panaguá 22-23). A través del examen de dos filmes de Ruiz, la ficción *¡Vuelve Sebastiana!* (1953) y el documental *Las montañas no cambian* (1963), así como del corto documental de De Izcue, *Runan caycu* (1973), discutiré las representaciones acerca del indio que surgieron en estos contextos de reajuste de imaginarios nacionales. Me concentraré en cómo estas películas se pusieron en diálogo con retóricas oficiales en torno al indígena/campesino, en las cuales la representación de este sujeto, no sólo del

¹ Planteo entender "desindianización" como una forma rearticulada del proyecto de integración nacional que, en el pasado, ya desde los inicios del periodo republicano, demandaba la asimilación del indígena y su desaparición en términos culturales.

pasado sino del presente, jugaba un papel central en la construcción de un imaginario de las proclamadas segundas independencias nacionales.

En particular, indagaré cómo la crisis de representatividad política que dio paso a los periodos oficiales revolucionarios significó una ruptura o no con un orden previo de representación, el cual administraba la imagen y la voz indígena en concordancia con diferencias construidas a partir de concepciones raciales, de género, económicas y epistemológicas. Como afirmé en el capítulo anterior, estas diferencias fueron claves para las formaciones nacionales andinas, en las cuales se definió la "cuestión indígena" desde una perspectiva blanca o mestiza. El análisis de los filmes en este capítulo apunta a demostrar cómo estas condiciones de reconocimiento para el indio, al cual se le inauguró otro momento denominándolo "campesino", se encontraban limitadas por marcos narrativos, así como por concepciones temporales y espaciales de lo que debe constituir una nación moderna. Así, la representación del indígena operaba en conversación, en los filmes de Ruiz, y en confrontación, en el De Izcue, con una imagen nacional que legitimaba un renovado impulso hacia la modernidad, es decir, hacia una comunidad política, social y étnicamente homogénea, así como económicamente desarrollada (o en vías de estarlo).

Para el análisis de los filmes, indagaré en los lugares de enunciación. Desde una perspectiva oral, tenemos el empleo de una voz en *off* en los tres filmes, frente al cual hay un despliegue visual y sonoro, de ritmo y montaje, que establece una relación de correlato o contraposición respecto a lo narrado. En la misma línea del análisis que llevé a cabo para el capítulo I, indagaré específicamente en cómo este lugar de enunciación audiovisual administra significados en relación al espacio, tiempo e identidades. Lo que

está en juego no es solamente una construcción sobre la nación, sino más esencialmente la elaboración de una autoridad que legitime una representación sobre ella y sobre el indígena dentro de lo nacional.

En ese sentido, las películas de estos directores se posicionaron de manera distinta ante una visión que proclamaba un nuevo orden de representación político y cultural. Por tanto, frente a mi pregunta acerca de si estos films podrían representar una ruptura con un modo de representación que naturalizaba la subordinación del indio y lo relegaba al pasado, la respuesta se vuelve específica para cada caso. Las dos películas de Ruiz que se analizarán en este capítulo, de acuerdo a una lectura preliminar, se encuentran emparentadas con una modalidad de tipo expositiva, de acuerdo a una clasificación sobre los tipos documentales ofrecida por Bill Nichols. Para Nichols, la modalidad expositiva se caracteriza por una voz en off o voice over, presentada en un pulido tono masculino, que genera para el espectador una ilusión de inmediatez respecto a lo representado, así como un acceso a un conocimiento objetivo ofrecido desde una perspectiva exterior y experta. Así, las imágenes ocuparían un rol secundario en tanto sirven para ilustrar, iluminar, evocar o actuar en correspondencia con lo narrado. Por su parte, la autoridad del narrador se asume como disociada de algún lugar específico y, por eso mismo, relacionada con la objetividad o la omnisciencia (Nichols 107). Ambos films de Ruiz al plantear un desarrollo de esta modalidad expositiva ofrecen una lógica ventrílocua respecto a la realidad nacional que valida la desaparición del indio, relegado en espacio y tiempo, y por tanto deslegitimado como sujeto político del presente. En ese sentido, el cine de Ruiz evidencia cómo detrás de la retórica de integración planteada por la ideología revolucionaria en Bolivia, la cual su obra adopta y celebra, se encuentra una

continuación de una lógica colonial por que el indígena, visto como guardián de su tradición y fiel a su pureza cultural, estaba llamado a desaparecer. Con ello, se autentifica una linealidad histórica que no sólo legitimaría un estado-nación revolucionario, sino también el cierre de una etapa de movilizaciones populares.

Por otro lado, el documental de Nora de Izcue se separaría de la temporalidad lineal que también construiría el velasquismo, al centralizar su trama en las memorias del líder indígena Saturnino Huillca. Acorde con tal propósito, el documental se formula como un despliegue de un archivo sobre las movilizaciones indígenas y campesinas. Así, propone no sólo una revisión de un discurso histórico de carácter evolucionista, sino que critica, a través de la experimentación formal y de un lugar de enunciación heterogéneo, una modalidad de representación cultural y política sobre estas poblaciones. Así, mediante la inclusión de material periodístico y de una escena testimonial en la que Huillca provee el cuerpo y el discurso, el documental formula otra ilusión de inmediatez distinta a una voz externa que media los significados de lo representado y, más importante aún, que construye su autoridad como sujeto de conocimiento en base a esa exterioridad. Distinto a la modalidad expositiva, Saturnino Huillca en un momento testimonial, al inicio del filme, formula una memoria que brinda un conocimiento construido desde su experiencia como sujeto social que desafía sus condiciones de opresión. Siguiendo esta línea, el montaje intercalado que desarrolla el documental, que pone a Huillca en diálogo con un archivo periodístico, consigue reclamar y hacer de las luchas campesinas una parte constitutiva del orden político del presente. Sin embargo, la representación de la autonomía indígena todavía depende del español, usado en los subtítulos y en una voz en off que se transpone a la de Huillca para traducirlo. Este uso

resulta problemático en tanto, como se dice en la película, los campesinos de las organizaciones en el Cusco "rara vez hablaban en español en sus reuniones". Asimismo, el filme plantea el liderazgo campesino bajo una dirigencia todavía masculina dejando de lado la pregunta por el rol de las mujeres en las actividades organizativas dentro de las familias campesinas y las comunidades.

II. Bolivia: La Revolución de 1952 y el cine de Jorge Ruiz

1. El contexto revolucionario

Víctor Paz Estenssoro, líder del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) de Bolivia, alcanzó el poder en 1952 capitalizando demandas movilizadas por sectores indígenas, campesinos y mineros, como la nacionalización de economías extractivas, el fin de la explotación laboral en el campo, la reforma agraria y la educativa, y la universalización del voto. Así, la Revolución boliviana del 52 consistió en un momento de convergencia entre movilizaciones campesinas, indígenas, proletarias y un sector de la clase media que surgió como alternativa de democracia radical y reformista ante un orden latifundista y un monopolio minero en decadencia (Hylton y Thompson, *Revolutionary* 77; Gotkowitz 365). Sin embargo, pese a esta convergencia de diversos actores, la consolidación del MNR significó desconocer, en su manera de historizar el origen y curso de la Revolución, una memoria sobre las diferentes fases de las movilizaciones indígenas y campesinas, las cuales prepararon históricamente el terreno y participaron del evento revolucionario (Gotkowitz 351-352).

Estas movilizaciones que precedieron a la llegada del MNR al poder datan de una historia larga de luchas legales y revueltas armadas que se llevaron a cabo desde la época colonial. Hacia el término de este periodo se desató un ciclo de gestas anticoloniales,

entre 1780-82, el cual adoptó un perfil de demanda fiscal para luego debatirse entre una posición reformista o una separatista respecto del orden colonial (Rivera Cusicanqui, *Violencias encubiertas* 30). De este ciclo, los levantamientos de los caciques Tomás y de Julián Apasa Túpac Katari a mediados de 1780 y a inicios de 1871, respectivamente, constituyen los antecedentes claves de los eventos insurreccionales que estaban por venir en el periodo republicano. En 1899, en alianza con el partido político liberal, Zárate Willka movilizó a un grupo de caciques y sus comunidades demandando la derogación de la Ley de ex vinculación, la cual privatizaba las tierras comunales. Entre 1914-1932, una red de caciques indios encabezada por Santos Marka T'ula formuló una resistencia legal contra las expropiaciones de tierras que se dieron a consecuencia de esta Ley, alegando la validez de títulos comunitarios que databan de la época colonial (THOA, "El indio" 15-16; Rivera Cusicanqui, *Violencias encubiertas* 27).

Buscando monopolizar el poder y con ello neutralizar la autonomía de las organizaciones populares, el MNR pondría por delante la memoria reciente de su trayectoria política que arrancó después de la Guerra del Chaco (1932–1935), en un momento de reconstrucción nacional tras el conflicto con Paraguay. Así, "aunque la movilización rural por la tierra ayudó a allanar el camino hacia la Revolución", con el gobierno del MNR ésta fue absorbida por los movimientos de clase media que fueron los que finalmente se instalaron en el poder (Gotkowitz 25). Como sostiene Silvia Rivera Cusicanqui en su estudio el Álbum de la Revolución, los procesos de organización, movilización y resistencia que se nutrían de múltiples raíces populares (indígena, campesina, obrera, anarquista) fueron invisibilizados o domesticados bajo un "perfil de ciudadano sumiso, subordinado al caudillo [Paz Estenssoro] (...) y privado de nombre e

identidad propia" ("Construcción" 176). Más aún, en el periodo estatal revolucionario se forjó la idea de lo nuevo y moderno a través de un proyecto de patria decente, soberana y desarrollada, por la que los miembros del partido gobernante, con Paz Estenssoro a la cabeza, "se sintieron portadores de la misión histórica de convertirse en una activa y progresista "burguesía nacional"" (Rivera, "Construcción" 179). Como analiza Rivera Cusicanqui, para legitimar la modernidad como característica exclusiva del grupo de poder y justificar la inferioridad de las capas populares, en los retratos de indios, hombres y mujeres, aparecidos en el *Álbum* las condiciones económicas de explotación y miseria aparecían adheridas a constituciones étnicas o raciales (Rivera, "Construcción" 177). Esta objetividad fundada en estos retratos en condición pasiva, quieta y resignada coincidía con el deseo de hacer de estos sujetos meros ornamentos en el escenario político. En este sentido, la expurgación de todo rastro histórico de las luchas anti-oligárquicas indias y campesinas resultó en la representación de estos sujetos como producto de una explotación y miseria que esta nueva era del país estaba llamada a superar.

Para legitimarse y compensar este desfase temporal, entre memorias populares insurrectas y una visión oficial de la nación moderna, el nuevo grupo gobernante se vio en la necesidad de definir un pacto social; esto es, una refundación nacional que pudiera asegurar la gobernabilidad y un derrotero común. Así, se establecieron aparatos culturales con el objetivo de plantear una legitimidad basada en la confluencia de una base social ensanchada y un nuevo estado (Zavaleta Mercado 9, Villalobos-Ruminott 29). De entre los medios usados para la propaganda oficial, el cine, y sobre todo el documental, sintetizaron los modos de ver, percibir y reinventar la realidad nacional frente a la urgencia de satisfacer las demandas de inclusión ciudadana venidas de los diversos

sectores populares. Tanto las políticas estatales cinematográficas como las representaciones audiovisuales oficiales apuntaron a la creación de una nueva historicidad, un nuevo comienzo. Sin embargo, si la revolución, en términos de un cambio o actitud hacia las causas populares y particularmente las indígenas, implicaba una ruptura con una actitud precedente acerca del indio, esto –como lo he sugerido--no fue lo que sucedió.

En el mismo año del inicio del periodo revolucionario, el gobierno de Paz Estenssoro creó un departamento de cinematografía como parte del Ministerio de Prensa y Propaganda. En 1953, esta oficina fue reemplazada por el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB). El ICB nació con el objetivo de crear una memoria de los actos revolucionarios populares originados a partir de 1952. Fue la primera vez que un gobierno boliviano apoyaba la industria cinematográfica a través del establecimiento de una organización de producción nacional (Sánchez-H. 30). Bajo su primer director, Walter Cerruto, el ICB produjo ciento treinta y seis noticieros y diecisiete cortos documentales. Las temáticas incluyeron elogios a la figura presidencial, eventos folklóricos, ritos oficiales como la inauguración de obras sociales, la celebración de la Revolución y la implementación de sus medidas principales (King 266). Sin embargo, los cineastas del país no contaban con suficiente entrenamiento para cubrir los actos oficiales. En medio de los intentos del ICB por diseñar programas de entrenamiento para técnicos y directores surge Jorge Ruiz, un director que contaba ya con cierta trayectoria en el mundo audiovisual antes del 52. Una vez que fue nombrado director del ICB, se convirtió en el realizador del régimen.

2. El cine de Jorge Ruiz

Ruiz se convirtió en la cabeza del ICB en 1957 (Sánchez-H. 33). Anteriormente, había formado la productora *Bolivian Films* con la que realizó *Virgen India* (1948), filme inspirado en la Virgen de Copacabana, *Donde nació un imperio* (1949), filmado en la Isla del Sol en el lago Titicaca y *Trabajo indígena en Bolivia*, el cual documentó la cultura de los Urus también en la región del Titicaca. ¡Vuelve, Sebastiana! (1953), filmada ya en tiempos del estado revolucionario y auspiciada por el Instituto Indigenista Boliviano (oficina dependiente del Ministerio de Asuntos Campesinos), ha sido considerada la gran película de Ruiz. Su realización se produjo cuando éste todavía no trabajaba en el estado. John King, estudioso del cine, la califica como "inolvidable cortometraje étnico" (267).

2.1 ¡Vuelve, Sebastiana! (1953)

¡Vuelve, Sebastiana! es un cortometraje de treinta minutos que trata sobre la comunidad indígena de Santa Ana de Chipaya, en el departamento de Oruro, la cual en el tiempo del filme se encontraba en "proceso de desaparecer debido a la aculturación" (King 267). La novedad de la película radica en las circunstancias que rodearon su realización. Filmar ¡Vuelve Sebastiana! implicó la participación de los chipaya quienes se interpretaron a sí mismos, además de consentir el rodaje del filme en su territorio. Esta participación fue extremadamente novedosa dentro de la historia del cine boliviano, pues hasta entonces lo usual era, como señalé en el capítulo anterior, que actores no indígenas interpretaran estos personajes. Eran ya tiempos del cine sonoro, lo que sumado a equipos más avanzados, permitió realizar tomas en el exterior (anteriormente se había recurrido a escenarios construidos en estudios). En el caso del cine de Ruiz, estas variantes significaron la posibilidad de explorar geografías alejadas, como la de los chipaya en el

Oruro altiplánico, y así "revelar la realidad" de los indígenas bolivianos a espectadores urbanos que no la conocían o eran indiferentes a ella (Hanlon 26).

Entonces, el trabajo de Ruiz se empeñó en un acercamiento a las comunidades indígenas, pese a la reticencia del estado y la prensa para aceptar a estas poblaciones como elementos constitutivos de la nación boliviana. Con la Revolución no se eliminó el temor de la nueva clase gobernante de ser relacionada con una identidad india ante audiencias internacionales. El Álbum de la Revolución, sobre el cual comenté brevemente a partir de un estudio de Rivera Cusicanqui, evidencia la reticencia del régimen frente a representaciones sobre indígenas que pudieran circular no sólo dentro sino fuera del ámbito nacional. En el caso de ¡Vuelve, Sebastiana!, las autoridades bolivianas intentaron impedir la participación del filme en el II Festival Internacional de Cine en Montevideo, en 1956. Sin embargo, la película logró evadir la censura. No sólo participó, sino que ganó el primer puesto en la categoría de "filme etnográfico". Tal categoría revela la forma cómo las historias enfocadas en sectores indígenas fueron percibidas de manera excepcional –fuera de la norma de lo "comúnmente" representado – tanto en festivales como por audiencias especializadas en el extranjero. Asimismo, lo "etnográfico" de la categoría asume la existencia de una perspectiva científica experta frente al indígena, siempre en posición de ser estudiado y representado.

En el caso de ¡Vuelve, Sebastiana!, la película sirvió como registro de tradiciones culturales de una comunidad que, como se entendía en ese momento, estaba en peligro de perecer. En ese sentido, la cualidad "etnográfica" del filme consistía en "documentar" una verdad, la forma de vivir de los chipaya, con fines de rescate cultural. En la película, no sólo la precariedad existencial con la que se representó a la comunidad involucrada,

sino construcciones raciales, de género, económicas y de saberes, legitimaron que una voz ajena a la comunidad fuera la instancia experta y válida que contara la historia de los chipaya. Esta voz en off, por esa distancia espacial y temporal, sostiene el control sobre los significados de la imagen, brindando un carácter expositivo a la narración. Como señalé en la introducción, para Bill Nichols, la modalidad expositiva documental se expresa a través de una voz omnisciente que media la información ofrecida al espectador. Así, dicha modalidad se manifiesta a través de una estrategia retórica que busca darle verosimilitud y realismo a la narración documental (105). Esta película de Ruiz, a pesar de que mezcla este género con elementos ficcionales, construye parámetros de "realidad" que legitiman una representación acerca del indio y que no se diferencian en su temporalidad y ventriloquismo de una ideología que planteaba en términos de "autenticidad" una aproximación hacia estas poblaciones. En el caso específico de ¡Vuelve, Sebastiana!, el ventriloquismo se expresa en una posición autoritaria por la que el narrador en off despliega una condición omnisciente e incorpórea, con voz masculina en tercera persona, así como moralmente interpeladora.

2.1.1 Argumento e inicio

Ya desde el inicio de ¡Vuelve Sebastiana! el narrador en off se hace presente para hacer referencia a un pasado remoto. Mientras en la imagen vemos a un hombre con chullo que se aleja tocando una quena, escuchamos al narrador:

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 fuera impuesta. Hacia el sudoeste (...) está la región de los grandes desiertos, la del yermo salar, inmensurable. Aquí vivió una vez, entre la decadencia de Tiwanaku y el nacimiento del imperio de los incas una misteriosa raza, distinta de la quechua y la aymara y de la que poco se sabe hoy. Fue hace mucho tiempo, unos dos mil años. Se llamaban los chulpas. En el interior de sus ruinas que de su cultura quedaron se encuentran restos humanos. Chulpas momificadas 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. (Ruiz, *Vuelve*)

En esta introducción, el hombre que aparece en el horizonte tocando la quena (imagen 1), descrito como un indígena que ha subsistido al paso del tiempo, contrasta con lo dicho sobre los chulpas después. A pesar de la vitalidad en torno al hombre con la quena, su figura se presenta como insondable y taciturna. Los chulpas, por su parte, encarnarían el misterio porque, a diferencia del aymara que "subsiste", ellos pertenecen al pasado. De esta cultura sólo quedan las momias. La imagen 2 es parte de un *travelling* de cámara alrededor de las momias. A través de este movimiento de cámara, se simula un ojo voyerista que admira las reliquias de una cultura que le es ajena. Esta apreciación marcaría el tono de lo que vendría después: la historia de los descendientes de los chulpa, los chipaya. Luego de enfocar a las momias que "están desafiando el tiempo", la cámara se detiene en una niña chulpa. El narrador entonces dice: "Esta niña parece interrogarnos: ¿Cuál es el límite del pasado y cuál es el límite del futuro?" A esta imagen le sucede Sebastiana, una niña chipaya, cuya posición corporal, agachada y en cuclillas, se homologa a la de la momia (imagen 3).



(imagen 1)





(imagen 2) (imagen 3)

La trama pasa luego a centrarse en la comunidad de Sebastiana. Ésta está caracterizada por el hambre, la seguía, el aislamiento, en un espacio similar al desierto habitado por sus antepasados. La geografía hostil determina a la comunidad y limita cualquier iniciativa que ésta pueda tener para desafiarla. En una tarde de pastoreo, Sebastiana ve a a un niño aymara, Jesús, que también ha salido con sus ovejas. El niño le invita comida. Sebastiana queda fascinada por la abundancia de alimentos del niño, indicador que le demuestra que los aymara viven mejor que en su comunidad. Ansiosa por vivir en mejores condiciones, Sebastiana decide abandonar su territorio para conocer la comunidad de Jesús, pese a que los aymara son considerados enemigos históricos de los chipaya. Una vez allí, Sebastiana queda impresionada por la cantidad de comida que ve en el mercado. Mientras tanto, su abuelo, preocupado, decide salir en su busca. Cuando la encuentra, trata de convencerla de regresar a su pueblo haciendo un recuento de la importancia de las tradiciones comunales y de no traicionarlas. Luego, el abuelo morirá en el camino de regreso, que había emprendido junto a su nieta. El filme termina con su funeral.

2.1.2 Ventriloquismo

Como señalé anteriormente, la voz en off es predominante en el filme. Su protagonismo incluso rebasa a Sebastiana y a los chipaya. Su función más evidente es la de dirigir los significados de lo visto en pantalla debido a que ofrece una narración que satura y hasta opaca el despliegue visual del documental. Como parte de este control sobre los significados, el narrador se presenta como traductor de los diálogos entre los personajes. Sin embargo, la traducción que se realiza a través de la superposición de su voz sobre la de ellos sugiere, más bien, que se trata de un guión que es independiente de lo que los chipaya hayan podido decirse entre sí. De esa manera, el narrador no sólo describe lo que pasa en el entorno, sino que impone una creencia acerca de su conocimiento de la lengua, costumbres, pensamientos, motivaciones e interrogantes de los miembros de la comunidad. Si en un principio la voz en off planteaba un "ellos" para referirse a la cultura chulpa en oposición a un "nosotros" ("...parece interrogarnos"), luego pasará a un "tú" que tiene el efecto de acortar la distancia y el tiempo con los chipaya. No obstante, esa persona gramatical mantiene una relación unidireccional, no dialógica, con Sebastiana. Esta imposición epistemológica y discursiva, disfrazada de un gesto de cercanía, es el fundamento de la autoridad de esta voz como mediadora entre el mundo español monolingüe del espectador y el indígena.

Así, en su actitud, este narrador asume diferentes matices, pues se muestra distante, autoritario y paternalista hacia la protagonista. En el momento en que aparece el abuelo para llevarse a Sebastiana, el narrador dice: "El abuelo, el abuelo, ¿aquí? Sí, corriendo peligros vino aquí a buscarte (...) Tienes que hacerle caso. Quiere que vuelvas. ¡Debes escucharle!" (Ruiz, *Vuelve*). El narrador inyecta moralidad, por la que se coloca,

con su voz masculina y adulta, por encima de una representación indígena encarnada en una figura femenina e infantil. Pero no es sólo eso. El narrador asume una variante vocal para encarnar la voz del abuelo de Sebastiana, presentándose nuevamente como traductor e intérprete de la lengua indígena chipaya, y asumiendo un rol paterno desde una perspectiva indígena.

2.1.3 Tradición, temporalidad y precariedad

El abuelo, en su voz traducida de la lengua indígena al español, trata de convencer a Sebastiana de regresar al hogar. Para ello, narra las actividades comunales y las tradiciones practicadas por los chipaya antes de la sequía que les trajo hambre y desesperanza. Mediante un *flashback*, vemos escenas en que la comunidad alegremente participa en la construcción de casas, labores de siembra y ceremonias religiosas. Como afírma Luis Ramiro Beltrán, estas tomas no fueron interpretaciones dirigidas sino escenas reales de la vida comunitaria (s/p). Respecto de estas memorias, la voz del abuela señala en el filme:

¡Ja, el pasado! Muy poco han cambiado nuestras costumbres, las conservamos puras, como nuestro idioma. ¡Te acuerdas cuánta gente vino invitada a nuestra fiesta! Entonces invocamos a todos nuestros *mallkus* para que dieran protección a nuestra casa nueva (...) con nuestra música diferente a los aymaras y nuestros instrumentos también diferentes. Los viejos tocábamos nuestras antiguas melodías y la gente ya quería bailar. Música del pasado...¿Te acuerdas? Tu madre feliz, todos alegres. (Ruiz, *Vuelve*)

La vitalidad cultural se asocia con el pasado, cuando el padre de Sebastiana todavía vivía. Sin embargo, siguiendo la lógica del abuelo, el pasado no es tal pues las costumbres de los chipaya se mantienen intactas y diferenciadas de las aymaras. La oposición con esa cultura es lo que garantiza la autenticidad del pueblo de Sebastiana, pero a la vez es lo que los ha llevado al aislamiento y, por tanto, a una desaparición

inminente frente a la sequía. Carentes de soluciones, los chipaya son representados pasivamente. Sin embargo, esa pasividad no es vista como negativa. Con la llegada de la sequía, la miseria de los chipaya se interpreta como una prueba impuesta por sus dioses para fortalecer al pueblo o como condición inherente a su raza. Dice el abuelo: "En el sufrimiento se ponía a prueba la fortaleza y la unidad 'de nuestra raza'" (Ruiz, *Vuelve*). Su condición precaria no se problematiza, sino que es naturalizada. Desde esta perspectiva, lo que queda es un futuro sin remedio. En ese sentido, tal afirmación, aunque realizada a través de una performance cultural y contemporánea de los chipaya, plantea un capital simbólico que se ha perdido, junto con la fertilidad de la tierra, para la generación de Sebastiana. De acuerdo a la película, para los chipaya queda entonces una nostalgia improductiva, la satisfacción de que alguna una vez hubo esperanza.

Como decía, esta actitud estoica ante la miseria y desaparición no posee un carácter negativo puesto que se valora como un acto indispensable de preservación cultural que enaltece moralmente a la comunidad indígena. Justamente, eso es lo que aprende Sebastiana y lo que constituye para ella su rito de iniciación hacia la adultez. Dice el narrador: "Curiosa la vida, Sebastiana, extraña e incomprensible la muerte. En pocas horas, el dolor te ha hecho una mujer. ¡Cuánto has aprendido del abuelo! Sabes (...) que debes luchar con los tuyos, valorando las alegrías y soportando las penas, sabes que no es justo ni de valientes huir..." (Ruiz, *Vuelve*). "Luchar" aquí tiene un significado distinto al de aspirar al cambio social. En relación con los chipaya, implica asumir la imposibilidad del cambio. De ahí que la tarea de Sebastiana sea mantener las tradiciones heredadas; esto es, regresar a su pueblo, vivir en aislamiento y no interactuar con los aymara, los cuales, por sus redes comerciales, sugieren una apertura a la transformación

Sebastiana es no aculturarse, se debe a que la pureza cultural es la única posibilidad de transcendencia para su pueblo. Mientras se pronuncian las líneas finales del narrador, vemos en un encuadre medio a la protagonista caminando y luego, en una toma panorámica, perdiéndose en el horizonte: "Parece como si desde su tumba el abuelo te estuviera diciendo "Vuelve, Sebastiana. No importa cuán dura pueda ser nuestra vida. Algún día, la luz brillará también para los chipaya. Vuelve, Sebastiana. A tus espaldas y hacia el porvenir, los siglos te están aguardando" (Ruiz, *Vuelve*) (imagen 4). Así, la resistencia a la aculturación implica no perder un capital cultural que es entendido como la única posibilidad de transcendencia para los chipaya,; la cual se daría en tanto éstos queden petrificados para la posteridad como vestigios del ayer, como reliquias de museo al igual que sus antepasados. Tenemos, entonces, que el filme de Ruiz constituye una elegía que celebra una resistencia heroica y una política identitaria que, sin embargo, no tiene futuro.



(imagen 4)

2.1.4 Los aymara

Distinto es el caso de los aymara, cuya apertura, emblematizada a través de la imagen del mercado, les ha permitido mejorar sus condiciones económicas. Su

sobrevivencia, a diferencia de la comunidad chipaya, queda acreditada por el personaje que toca la quena al inicio de la película, el cual es presentado como uno de los "dos millones de quechuas y aymara" que "han subsistido el paso del tiempo". Tal diferencia frente al pueblo de Sebastiana es valorada de manera ambivalente en la película. Por un lado, es una perspectiva que se forja desde la etnografía (como lo refleja también el reconocimiento que recibió la película como "filme etnográfico"). Antes de hacer la película, Ruiz estudió la producción de antropólogos europeos como Alfred Metrauz y Jean Vellard, que habían profundizado en la historia pre-hispánica de los chipaya. En estos estudios se planteaba que los aymara habían avasallado a culturas andinas más antiguas, como las uru y chipaya. Así, el recelo al aymara, que el narrador en off expresa inicialmente en sus intervenciones, tiene un trasfondo histórico, en tanto esta población expulsó de la zona del Lago Titicaca al chipaya y lo obligó a refugiarse en la estéril cordillera (Ramiro Beltrán s/p). Para Ramiro Belrán, debido a que esta población fue relegada a una miserable existencial pastoral, Ruiz en su filme quiso documentar la comunidad no sólo para registrarla sino salvarla. Este rescate cultural, y la forma cómo Ruiz politiza la identidad cultural indígena, hace que la actitud hacia los aymara (los aculturados) sea negativa. Por otro lado, el trato hacia estos últimos puede también ser leído como positivo cuando en éste se conjuga una ideología que aboga por el desarrollo. Esta visión se presenta en sintonía con el perfil ciudadano civilizatorio y moderno que proclamaba el MNR. Siguiendo a Rivera Cusicanqui en su análisis del Álbum de la Revolución, ¡Vuelve, Sebastiana! es una película que reproduce una ideología emenerreísta al relacionar a los indígenas, no a los aculturados aymara sino a los "auténticos indios", con la pasividad y la miseria. Partiendo de esta ideología, los aymara pasan a representar algo bueno, pues están ligados al comercio y la apertura. En ese sentido, los chipaya se presentan como "más indios" frente a los aymara. En el filme, el narrador cambia de actitud hacia éstos últimos frente a indicios de su abundancia. Cuando Jesús comparte su comida con Sebastiana, el narrador afirma: "¡Tanta comida para él solito! ¡Qué felices son los niños aymaras! ...¡Qué rico y qué bien se siente uno cuando ya no tiene hambre!" (Ruiz, *Vuelve*). Esta última actitud hace de ¡Vuelve Sebastiana! un anticipo de lo que Ruiz desarrollaría en sus futuros documentales: una mirada optimista respecto del paradigma del progreso y modernidad formulado por el estado de 1952.

En suma, este filme ofrece una representación audiovisual basada en un ojo y una voz colocados temporal, social y epistemológicamente en una posición superior respecto del mundo indígena. Por tanto, el documental brinda una aproximación vertical en lugar de dialógica como modo de autentificar la realidad que representa. Sin haber acudido al protagonista mestizo disfrazado de indio (como sí ocurrió con los filmes analizados en el capítulo I), la presencia de este narrador en *off* sigue siendo un ventriloquismo performático, por el que una voz no-indígena y masculina habla por otros. Es decir, el acto de representar aquí no se encuentra motivado por una identificación sino, más bien, por un sentido de verticalidad y diferencia, en lo que subyace un propósito más bien autoreflexivo: mostrar una construcción moral, experta y masculina a costa de los chipaya.

Sin embargo, lo anterior no implica que el filme no haya sido usado para mejorar las condiciones de la comunidad en un determinado momento y bajo circunstancias específicas. Unos veinte años después de la filmación de ¡Vuelve Sebastiana!, Sebastiana Quispe Mamani, la niña chipaya de quien se tomó el nombre para llamar a la protagonista

del filme, ya convertida en dirigente comunitaria, se presentó ante el director en un conversatorio en La Paz para pedir ayuda ante una inundación que "casi borra del mapa a la aldea" (Beltrán s/p). Ruiz, emocionado, la presenta en televisión y cuenta la tragedia de los chipaya. Señala Beltrán: "a su llamado acuden autoridades, instituciones cívicas y empresas comerciales. En pocas horas se monta una impresionante colecta de donaciones. Gozosa, Sebastiana vuelve otra vez a su pueblo, esta vez, gracias a Ruiz, guiando una caravana de víveres y otros auxilios" (s/p).

Este análisis ha demostrado que, pese a que los chipaya consintieron que su comunidad sea filmada, lo que se produjo fue representación dirigida a confirmar una autoridad narrativa por encima de la producción de conocimiento que los chipaya hayan podido generar sobre ellos mismos. No obstante, esta anécdota muestra no cómo la representación sino la circulación que se hizo de ella y la fama que alcanzó su director fue aprovechada por la comunidad para su beneficio. Así, propone que no es simplemente el hecho de la visibilidad "otorgada" por el filme, que era impensable hasta ese momento, lo que empoderaría a los chipaya. Fue más bien el uso político que esa población le dio a esa visibilidad lo que determinó que la representación fuera beneficiosa para ellos. Así, la anécdota también revela la historia que para los chipaya era urgente contar, una historia que se diferenciaba de la narrada por el director. Específicamente, el rol de Sebastiana como líder de su comunidad se presenta como un epílogo que desafía la historia contada por Ruiz, así como determinismos de raciales y de género que en la película plantean una equivalencia entre identidad indígena, pasividad y la ausencia de futuro en la niña chipaya. Aunque no sabemos cómo la realización del filme impactó en corto plazo la vida de la comunidad, esta anécdota sugiere que el rol asignado a Sebastiana en el documental,

de permanecer entre los chipaya y aceptar con ello un legado inevitable de sufrimiento, tomó otro cariz en la realidad y con el paso de los años. En este caso, la iniciativa de Sebastiana, y por tanto el uso político chipaya del audiovisual, se dio independientemente del interés del propio director por generar algún tipo de impacto a través de su filme.

Como señalé anteriormente, la novedad traída por esta película de Ruiz es la inclusión de un reparto indígena, así como el pedido por filmar en su territorio. Esto significó una ruptura importante dentro del cine boliviano y la puesta en práctica de una metodología participativa que, sin embargo, no involucraría a la comunidad en todos los niveles de creación cinematográfica más allá de lo performativo. En ese sentido, contar con una metodología participativa no es garantía en sí misma de que un lugar monológico de representación se haya abandonado en favor de una instancia más democrática. En el capítulo final de esta tesis, presentaré casos que sostienen que una metodología participativa de carácter democrático u orgánico es posible. Estos casos me llevarán a hablar de un desplazamiento de la "representación" a la "autorepresentación" y de una politización cultural identitaria que sí aboga por una propuesta de cambio social hacia el futuro desde el audiovisual, así como por un reconocimiento del rol político de las mujeres en las comunidades desde una esfera tanto dirigencial como doméstica.

2.2 Las montañas no cambian (1962)

Luego del éxito de ¡Vuelve Sebastiana!, Ruiz trabajó comisionado para el ICB y el United States Information Service (USIS) desde 1954 a 1957. Los cortos documentales realizados en este periodo reflejaron la intervención estadounidense en la economía del país, que fue permitida por gobierno del MNR debido a su incapacidad para lidiar con la inflación. La presencia norteamericana se afianzaría, por ejemplo, a través de donaciones

de comida y la instalación de compañías petroleras (Sánchez H. 30). En 1961, el gobierno de John F. Kennedy formuló un programa de ayuda económica para Latinoamérica denominado "Alianza para el Progreso". Para el antropólogo Enrique Mayer, dicho programa significó una estrategia para atenuar los ánimos rebeldes que se expandieron en el continente luego de la Revolución Cubana en 1959. La estrategia era apelar a políticas reformistas de corte social y cultural que pudieran quitarle iniciativa a tendencias antiimperialistas (Mayer 10-11). La apertura a la inversión estadounidense trajo como consecuencia la producción de documentales sobre planes de desarrollo económico que mostraran las bondades del capital extranjero, sobre todo en momentos en que se hacía necesario, en el contexto boliviano, neutralizar las contradicciones de una retórica populista. Como sostiene David Wood, en esta transición hacia el desarrollo la importancia política del cine radicó en la habilidad del medio de conectar ideologías con realidades formuladas desde la imagen (68).

2.2.1 Argumento

En el año 1962, en que se celebraba los diez años de la Revolución, se lanza *Las montañas no cambian* de Jorge Ruiz. Con este filme, el director cambia de un enfoque etnográfico a una perspectiva tecnócrata que desplegó en una narrativa sobre la industrialización de la economía. Cumpliendo un fin propagandístico, *Las montañas* invoca una refundación republicana en la cual el "campesino", "el colono" y "el soldado" se presentan como sujetos de un espacio nacional a ser redistribuido y colonizado. Así, el filme retrata una gesta desarrollista, civilizatoria y masculina que constituye una forma de narrar la nación y el nacionalismo, ampliando el archivo de lo que podría ser visible y constituyente de la imagen nacional.

Como señalé en la introducción al capítulo, el cine de Ruiz surge en un momento de politización de la producción cultural. En este momento, el documental pasó a ser valorado como lo había sido el género ficcional en las primeras décadas de desarrollo del cine boliviano. De acuerdo a lo analizado en el primer capítulo, fue la ficción y no los clips con tintes documentales lo que se vio con el potencial de presentar una imagen estilizada del país cuando se producía una visibilización del indio. En el periodo del estado revolucionario, el documental, como lo demuestra esta película, fue el género usado para certificar el progreso y la consecuente desaparición del indio. De esa manera, se ponía en ejercicio un modo de realismo a través de un despliegue lineal del espacio y el tiempo, por lo cual la imagen establecía una relación mimética con la lógica del progreso. Así, emparentado con una fórmula extraída de un noticiario oficial, con una voz en off, de tono celebratorio y perfil tecnocrático, el filme formula su realismo documental que validaba un discurso oficial sobre la nación.

Como en el caso de ¡Vuelve, Sebastiana!, el elemento que dirige los significados es una voz masculina en off que cuenta con rasgos de una modalidad expositiva. El narrador cumple con promover una conciencia histórico-nacional en una trama que, básicamente, narra el tránsito del arcaísmo económico al desarrollo. Da inicio al documental con la siguiente intervención: "Los ríos, los lagos, las montañas no cambian. Lo que quizá cambia es el hombre, pero Gabino Apaza, como sus antepasados, no conocían otras formas de vida" (Ruiz, Las montañas). Como los chipaya, Apaza es un indígena que pertenece a una comunidad aislada que ha quedado detenida en el tiempo. El aislamiento es, como en ¡Vuelve, Sebastiana!, sinónimo de pobreza e ignorancia. La travesía que emprende Apaza lejos de su casa se presenta como una excepción a su forma

de vida. En su salida, el personaje descubre cómo ha cambiado el Altiplano luego de la Reforma Agraria: los que antes eran pongos (sirvientes en condiciones de esclavitud en las haciendas), como su amigo Eulogio Condori, han pasado a ser hombres libres y propietarios de tierras. Eulogio también se ha convertido en un líder campesino. La trama se sirve del personaje de Condori para, a partir de él, brindar una perspectiva tecnócrata acerca de una esfera económica en particular. Mientras que Apaza, al ser simplemente un pastor, no representa ningún decisivo en una cadena más amplia de productividad, Condori es uno de los líderes de una cooperativa campesina.

Con Condori, se pasa a escenificar lo que el narrador señala como "el nuevo estado social conquistado por el campesino" (Ruiz, Las montañas). Visualmente, se aprecia el territorio ocupado por las comunidades campesinas y las mejoras en la vivienda, la educación, la higiene y la productividad del campo. Tras exponer los logros del campesinado, se pasa del altiplano a la selva y, correspondientemente, a otra esfera económica que ya no es la agricultura ni la ganadería. Según el narrador, "Bolivia no es sólo el Altiplano, sino extensos valles, el oriente..." (Ruiz, Las montañas). En lugar de visibilizar comunidades indígenas que habiten el oriente boliviano (que las había), tenemos a Oswaldo Melgar (imagen 5), un colono. Éste, con su familia, busca mejorar la productividad de la caña en sus tierras. Melgar llega a una carretera para contactarse con un funcionario que le ha ofrecido ayuda. A su llegada a caballo, ve las máquinas que transitan en camiones hacia el oriente. Enseguida, la voz en off celebra la máquina, mientras visualmente se ensalza la tecnología y al trabajador que la mueve. Los principales productos que traen el progreso al país, como el petróleo y el arroz, son celebrados también. Seguidamente, se observa a un grupo de pobladores que, de acuerdo

a la voz en *off*, pertenecen al Altiplano y van llegando a la selva para poblarla. El colono llega para beneficiarse del territorio, ya allanado y "civilizado" por el soldado, quien es presentado como su gran maestro, guía y ejemplo de moral. Sobre los pobladores recién llegados, el narrador dice: "Los ciudadanos han conquistado sus derechos de hombres dignos y han comprendido sus deberes" (Ruiz, *Las montañas*). El filme cierra con dos niños vistiendo una bata escolar que, ya salidos de la escuela, se alejan hacia las montañas. El narrador repite las frases que iniciaron el filme: "Los ríos, los lagos, las montañas no cambian. Lo que cambia es el hombre" (Ruiz, *Las montañas*).

2.2.2. Las esferas temporales y espaciales: emulando una retórica desarrollista

Como señalé, el filme celebra y construye una narrativa sobre la modernización económica del país. Lo contrario a la modernización es el aislamiento representado por la figura de Apaza. Su retiro no sólo es espacial sino también temporal. Se dice que Gabino se encuentra solo (aunque junto con él aparezcan niños) y, por tanto, lejos de las comunidades. Como he señalado, el narrador afirma que Gabino Apaza, al igual que sus antepasados, no conocía otras formas de vida. Se afirma que él vive en la ignorancia y en la pobreza. La ignorancia de Gabino se basa en desconocer "otras formas de vida", en tanto se encuentra aferrado a su "pequeño rebaño de ovejas y llamas". Su situación económica es reprochable, pues ésta mejoraría si se pusiera en contacto con las comunidades campesinas que ya se encuentran gozando de los beneficios de la Reforma Agraria. En ese sentido, su pobreza es "voluntaria", debido a su falta de curiosidad para salir de su choza y acceder a los recursos que el estado estaba poniendo a disposición de todos sus ciudadanos. Así, en comparación con Eulogio Condori, Apaza, quien ve el desempeño de líder campesino desde una esquina, constituye un espectador momentáneo,

no partícipe del desarrollo debido a su condición de pastor empobrecido (imagen 6). Con la "campesinización" identitaria y la consecuente eliminación del término "indio" del léxico estatal a partir de la Reforma Agraria de 1953, Apaza, con sus formas tradicionales de vida (como se señala explícitamente en el filme), representa una primera esfera temporal que la Revolución planteaba dejar atrás. A diferencia del filme anterior, en este documental ya no tenemos una perspectiva cultural que asegure una visibilización del indígena, por la que ¡Vuelve, Sebastiana! adquirió el rol de ser registro del pasado boliviano. En Las montañas no cambian, esa perspectiva que hacía del indígena un tema, por el que se le "prestaba" visibilidad audiovisual, cambia a un paradigma económico que requiere la superación de este sujeto. Visto así, en lugar del indígena y más allá de la figuración del pastor como pequeño productor, el nuevo protagonista es el progreso industrial y, por tanto, la tecnología.





(imagen 5) (imagen 6)

Pese a esta diferencia con ¡Vuelve Sebastiana!, lo que el documental de Ruiz tiene en común con ésta es que ambas se presentan como registro de una verdad histórica. En este caso, sin embargo, se trata de la construcción de un presente continuo y estable. Si en el caso de los chipaya, se documentaba su desaparición, aquí el género documental formula una narrativa lineal que es especular en relación con el progreso ansiado para el

país. En ese sentido, como decía anteriormente, las imágenes avanzan como parte de una retórica persuasiva que es lineal y que se pone al servicio del desarrollismo. De esa manera, a través de una retórica de felicidad y optimismo, se certifica el logro de metas económicas, a la par que se plantea el desarrollo como destino, como un proceso en curso e irreversible que responde a un deseo de los sujetos de una nación moderna.

Con Condori, el narrador señala respecto a los campesinos: "han comprendido que la economía es base de su bienestar" (Ruiz, *Las montañas*). De esa manera, las mejoras en la vida campesina, como la vivienda, la educación y la higiene y la productividad en el campo son resultado de la integración campesina a la modernidad traída por el estado. Lo que el narrador también afirma es que ha existido consenso entre los campesinos para aceptar las prerrogativas estatales. A diferencia de Apaza, los campesinos "sí han logrado comprender", es decir, han alcanzado el razonamiento del que habrían carecido en el pasado y que les habría impedido aceptar aquello que era bueno y necesario. De esa manera, la Reforma Agraria se presenta no como un beneficio que ellos habían conseguido, sino que había llegado a ellos.

Con la Revolución, la identidad del hombre del campo es medida en términos netamente económicos. Incluso, los rasgos culturales que se asocian con la vida comunitaria, como el trabajo colectivo, la discusión y el voto comunitario, contribuyen en el filme a brindar una mirada del campesinado como un agente civilizado, cuya fortaleza y productividad se basan en la labor organizada. Individualmente, el "nuevo sentido de dignidad" que ha llegado con la etapa revolucionaria, implica un hecho inédito de transformación subjetiva para el campesino. Se dice de Condori: "Cómo había cambiado el Eulogio Condori. Pensar que hace unos años no le levantaba la voz a nadie" (Ruiz, *Las*

montañas). El agente del desarrollo, personificado en Condori, no sólo es aquel que goza de mejoras en sus condiciones de vida sino el que cuenta con un perfil masculino que denota fuerza y vigorosidad. A este punto regresaré en un momento.

En el paso de un ámbito económico a otro, del cultivo y pastoreo de subsistencia a una agricultura y ganadería industriales, y al extractivismo, las imágenes que el filme propone rinden tributo a la magnitud y potencia de la máquina. La tecnología se presenta como la herramienta indispensable para mejorar la productividad y, más aún, garantizar la expansión de ésta hacia la selva. En ese sentido, el progreso nacional no se limita a la modernización del mundo rural altiplánico. Así, el documental constituye audiovisualmente una cartografía nacional. En él, la nación se despliega geográficamente, del altiplano hacia el oriente y, al hacerlo, captura el quehacer colectivo de campesinos y obreros. En tal sentido, el documental cumple con comunicar una democratización social de avance conjunto, participativo y consensuado hacia el progreso.

La máquina ha servido para la construcción de carreteras que comunican el altiplano con el oriente. A través de ésta, se ha propiciado la edificación de empresas industriales y agrícolas y la explotación petrolera, así como se ha puesto en circulación productos del trópico que ahora forman parte del consumo nacional. Pero no sólo a través de los caminos viajan las máquinas y se comercian los recursos; el hombre (así, en masculino) es también vehículo de progreso. La selva es vista como un lugar de oportunidades para la expansión del país y la mejora económica y se propone enfáticamente que los campesinos andinos tienen la tarea de "colonizarla". Así, la migración se vuelve un deber patriótico, puesto que conlleva el progreso económico no primordialmente de un individuo o un grupo social, sino del país. Según lo acredita el

narrador, el ex poblador altiplánico se transformaría en una mano de obra que es necesaria para mantener al país como primer productor de caña.

Asimismo, más allá de representar sujetos cuya pertenencia a la nación se define en virtud de su productividad, la película sugiere que el campesino gana reconocimiento a través de la adopción de una ideología patriótica mediante la educación. En una escena, resalta la bandera boliviana en el techo de una escuela construida por campesinos, mientras que en el interior de otra escuela, en otra escena, destaca el mapa del país (imagen 7). De ahí que la "inquietud hacia el progreso" que mueve el día a día del campesino, según la voz en *off*, no sea planteada en la película solamente como una modalidad propia de comportamiento ciudadano. El disciplinamiento ideológico, en ese sentido, se encuentra personificada a través del soldado, quien aparece como profesor de una escuela en el oriente, además de ser presentado por el narrador como el "primer amigo" y "guía" del colono (imagen 8).





(imagen 7) (imagen 8)

Entonces, si los campesinos y los obreros han podido conquistar "sus derechos de hombres dignos", como dice el documental, esta conquista corresponde a un proceso de asimilación cultural en donde se impone la coaptación y un sentido de homogenización

económica que demanda que el indígena se supere a sí mismo convirtiéndose en trabajador y consumidor. Su reconocimiento sería limitado: sólo podría ser integrado, convertido en campesino y colono, en tanto fuera trabajador asalariado de las industrias extractivas exportadoras que se ubicaban en la selva. Sólo bajo esta condición estaría cumpliendo con su deber ciudadano. No podría ser de otra manera.

Este deber de integración del indígena altiplánico no se presenta en ¡Vuelve Sebastiana! Más bien, como recordamos, el indígena es interpelado por una responsabilidad moral que le exige mantenerse al margen de la asimilación. Por eso, la narrativa se desencadena en un intento fallido de migración, en donde al final la protagonista vuelve al hogar. En el caso de *Las montañas* la migración equivale a una des-indianización que es planteada en términos de producción y, más sutilmente, de sobrevivencia. En ese sentido, la selva se ofrece como un espacio lleno de recursos y oportunidades. Es más, el filme permite la presuposición de que la selva es un espacio "desocupado". Así, los indígenas de la Amazonía son los "verdaderos" primitivos que quedan totalmente invisibilizados en un documental en el que se recluta a los indígenas andinos, convertidos en campesinado, para que sean la vanguardia junto al soldado. Con ello, mientras se destierra a los amazónicos como condición necesaria de la constitución de la gesta nacional hacia el progreso, se recalca la alianza entre el campesino y el estado. De ahí la importancia que cobra este sujeto en la escenificación de lo nacional, pues es un sujeto "permitido" y monitoreado –como sugiere el filme— por el poder.

No se puede desligar esta imagen favorable del campesino, como un actor económico des-indianizado y, por tanto, "permitido" del contexto político que la circunscribe y que se vincula con las relaciones políticas establecidas entre los sectores

populares y el estado revolucionario. Como señalaba en la introducción, una vez en el poder, el MNR se abocó a la tarea de controlar a las mismas organizaciones populares que lo condujeron a la victoria y que provocaron el fin del periodo oligárquico (Rivera Cusicanqui, *Oprimidos* 79). Para ello, se implementó la sindicalización masiva de las fuerzas campesinas y la creación de milicias que aseguraran que la Reforma Agraria de 1953 fuera efectuada de acuerdo a los lineamientos programáticos estatales (*Oprimidos*, 79-80). En el contexto de las cada vez más notorias contradicciones entre una agenda popular y los intereses burgueses que se evidenciaban en el MNR, los sindicatos mineros no tardaron en rebelarse, frente a lo cual las milicias agrarias terminaron sirviendo como grupos de choque contra ellos (Cúneo 52). En ese sentido, el filme recoge la apropiación de la radicalidad campesina, mientras que omite al sector minero. La crisis del periodo revolucionario en su primera etapa emenerreísta se dio, justamente, porque los mineros se convirtieron en la primera fuerza social opositora al régimen. Por su parte, la "lealtad clientelista", como lo denomina Rivera Cusicanqui en relación al sector campesino, no debe entenderse de manera homogénea o libre de contradicciones. Siguiendo a Rivera Cusicanqui, "el prebendalismo, la formación de clientelas y el desmoronamiento caudillista del movimiento sindical agrario forman la trama de una cooptación sin hegemonía, sumida en violentas luchas faccionales" (Oprimidos, 143).

Una de las facciones campesinas llegó a aproximarse al núcleo más orgánico de la penetración estadounidense-imperialista en el estado: el ejército (Rivera Cusicanqui, *Oprimidos*, 143). A partir de los años sesenta, el ejército se convirtió en un actor político privilegiado que asumió la conducción de varios estados latinoamericanos y adoptó políticas represivas con relación a cualquier manifestación de agitación popular, incluidas

las expresiones y demandas promovidas por las organizaciones agrarias. En el caso de Bolivia, confrontado por movilizaciones sociales obreras, Paz Estenssoro se acercó progresivamente a las Fuerzas Armadas. El documental revela ese vuelco hacia un régimen militarizado en Bolivia que aparecería en su función represiva con el gobierno del General René Barrientos (1964-1969), en donde el eje ideológico del nacionalismo proclamado por el MNR sería despojado de toda retórica a favor del sector obrero.

En el filme, la visibilización del campesino y la omisión del minero a las que me he referido constituyen una forma de compensar el resquebrajamiento del pacto social revolucionario. Un rol clave en la sutura de este resquebrajamiento es ocupado por el soldado. En la representación audiovisual, acorde con un discurso acerca de la nación moderna que equipara ciudadanía con hermandad (Anderson 7), la militarización ejerce una labor civilizadora, no represora ni vigilante. Con el soldado, además, viene una idea de vanguardia que es propicia para enfrentar la colonización de la selva. Su presencia queda naturalizada porque es lo que la masa informe necesita para educarse y civilizarse. Asimismo, si el rol del soldado enfatiza una idea de hermandad es porque ésta se manifiesta en términos de masculinidad. Aunque existan imágenes en las que aparecen mujeres cosiendo o realizando labores económicas junto a los soldados, los personajes más visibles son hombres (Gabino Apaza, Eulogio Condori, Oswaldo Melgar).

Dice el narrador: "El Alto Beni, la salida del país al Amazonas, se conquista palmo a palmo (...) Miles de kilómetros de selva y de río se despejan para beneficio del pueblo. Lo que ayer fue salvaje es hoy dominio del hombre que ha bajado del Altiplano para quedarse" (Ruiz, *Las montañas*). De esta forma, el acto patriótico de conquistar lo salvaje en nombre de la civilización y la soberanía es una gesta vigorosa llevada a cabo

por la mano del hombre. En este punto, así como la sobreexposición campesina tiene como correlato la invisibilización minera y del indígena amazónico, de la misma manera, la camaradería masculina y el lugar del hombre como hacedor moderno y civilizador se explica mediante la expurgación del liderazgo femenino de la memoria revolucionaria. En esa línea, esta masculinidad empoderada sería resultado de una ideología que vino con el surgimiento del estado del '52, el cual dio una mayor preponderancia a un sindicalismo masculino por sobre la fuerza y autonomía alcanzada por las organizaciones obreras de mujeres. Según Rivera Cusicanqui, éstas dieron, entre las décadas del veinte y del cuarenta, "una renovada vigencia a las luchas anarquistas por la ciudadanía plena, combinándolas con demandas específicamente femeninas y cholas contra los abusos raciales y patriarcales a que se sometían a las mujeres de los mercados y a las trabajadoras domésticas en las casas señoriales y en los medios de transporte colectivo como el tranvía" ("Construcción", 173). Con el estado de 1952 queda en el imaginario un sindicalismo de corte masculino que incluso influyó en modos contestatarios de reconstitución de la sociedad boliviana más allá de los paradigmas revolucionarios, como se verá en el siguiente capítulo con el cine de Jorge Sanjinés. Por lo pronto, cabe señalar que la visualidad ofrecida por Ruiz, tanto en este filme como el anterior, radica en una visión masculina de la nacionalidad, lo cual conlleva a que la idea de "femineidad" se asocie, por oposición, a lo indígena. Dice el narrador en off en Las montañas:

El país rompe los horizontes de montaña, las barreras naturales, los mitos y los imposibles se derrumban bajo el *empuje del hombre*. (...) Frente a las fuerzas de la naturaleza, los colonizadores se agrupan y forman la fuerza de la producción, colonias, cooperativas, empresas industriales y agrícolas. A través de este sentido de unión, producen y transforman nuevos productos a las ciudades, a las minas y al altiplano. (el subrayado es mío)

Para Molly Geidel existen conexiones entre el nacionalismo revolucionario boliviano y una utopía masculina forjada y diseminada como parte de un discurso desarrollista, extendido entre los países del llamado tercer mundo por el imperialismo norteamericano de la posguerra. Para Geidel, el proyecto intervencionista estadounidense se forjaría en términos masculinos, de manera similar a las empresas coloniales de conquista del territorio anterior a la formación de los estados modernos (766). Así, la lógica del desarrollo adoptada por los gobiernos seducidos por el intervencionismo, como fue el caso boliviano, acude a viejas metáforas para legitimarse, las cuales asocian lo salvaje con lo femenino y la conquista con una expresión de masculinidad realizada. Bajo esa lógica es que, como dice la cita del filme, el hombre –el colono, el soldado, en suma, el agente civilizador— puede "derrumbar mitos e imposibles" (Ruiz, *Las montañas*). Los mitos y la naturaleza se relacionan con la selva, pero también con esa indigeneidad amazónica ausente que connota una posición de pasividad, dominada y dispuesta ante la llegada arrasadora de la modernización.

Asimismo, este comentario sobre la ocupación de la selva responde a un largo historial de diferenciación entre los pobladores del Altiplano y los de las tierras bajas. Como señala Nicole Fabricant en los comienzos de la formación nacional, mientras las poblaciones indígenas altiplánicas eran asociadas a organizaciones comunales como el *ayllu*, los habitantes de las tierras bajas eran vistos como salvajes (31). Con los años cincuenta y la Revolución, se impulsó la agroindustria en gran escala debido a la intervención económica de Estados Unidos. Tanto las carreteras, las fábricas de azúcar, así como el crédito y la asistencia técnica fueron posibles debido a millonarios fondos estadounidenses que beneficiaron a las grandes empresas agrícolas, pero que excluyó a

los campesinos del Altiplano y a muchos de los amazónicos (Gotkowitz 361). Mientras los grandes empresarios eran los beneficiarios de la modernización rural traída por capital extranjero y la propiedad privada, la colonización hacia el oriente era promovida por el estado para generar una mano de obra barata y aliviar la presión demográfica producida en el Altiplano tras la distribución de tierras luego de la Reforma de 1953. La invisibilización de los habitantes amazónicos observada en Las montañas tiene su correlato en la negación de estos pobladores por un estado que imaginaba una nación tecnológica, económica, cultural y étnicamente homogénea y, por tanto, encaminada hacia el progreso. Peor que en el caso de Gabino Apaza, los habitantes amazónicos constituyen ese lado salvaje que no sólo se busca superar, sino que es declarado como inexistente en el documental. Mientras tanto, los pobladores andinos, como lo argumenta el filme, han pasado por un periodo de transformación que los ha convertido en sujetos productivos. No obstante, si bien conservan una ética comunal, ésta se encuentra ligada a la producción y al trabajo maximizado que pueda resultar de la organización colectiva. Como en el caso de ¡Vuelve, Sebastiana!, el capital cultural, lo comunitario en este caso, no tiene la posibilidad de conducir a una forma de autonomía o auto-sostenibilidad.

El documental, sin quererlo, nos indica que la ruptura con las viejas formas de acumulación a través de la explotación servil del campo o de la minería no han variado mucho. En cambio, la retórica con la que se las justifica es ahora "amable" y promueve el deseo y la identificación con un nuevo patrón de desarrollo: la industrialización de la economía. Según Molly Geidel,

Development required a nation to masively disrupt its economic system while placing equal value on preserving basic socioeconomic hierarchies. To accomplish economic upheaval while maintaining social stability, modernization discourses required a

certain level of consent, and even desire, from the workers they would incorporate into the system. (Geidel 768)

En Las montañas, se crea este deseo al enfatizar el atractivo de la transformación individual gracias a la modernidad. En ese sentido, el documental es propagandístico por partida doble: por un lado, es la verificación, en el terreno social, de la existencia de una nación en vías de desarrollo y, por otro, constituye la promesa de inclusión para aquellos que todavía están en camino de perder sus vínculos culturales y comunales y convertirse en individuos desarraigados y asalariados. Esta promesa se articula en las últimas palabras del narrador en *off* cuando, variando la frase con la que inició el documental, afirma "Los ríos, los lagos, las montañas no cambian. Lo que cambia es el hombre". La segunda parte de la frase originalmente era: "Lo que quizá cambia es el hombre". La eliminación del "quizá" termina por cerrar la ruta que ha marcado el documental como mapa audiovisual de la nación. El documental mismo, en su trajín audiovisual, se convierte en -valga la redundancia— en documento; esto es, en una confirmación de que el ciudadano boliviano ha emergido y que no hay vuelta atrás. Así, el documental se vuelve un ejercicio cartográfico que conforma espacial y temporalmente lo moderno en base al deseo por el progreso y la armonía.

Empleando señalado por Fernando Coronil sobre los mapas imperiales, afirmo que lo que se incluye en este documental representa un orden. Inspirado en el escritor argentino, Jorge Luis Borges, Coronil señala "the map is of the same scale as the empire and coincides with it point for point. In this exact double of the empire's domain, each mountain, each castle each person, and each grain of sand finds its precise copy" (52). En *Las montañas*, no hablamos propiamente de un imperio, pero sí de la nación como un proyecto de tipo colonial. Así, en la forma de imaginarlo persisten lineamientos

coloniales. Como sostiene Aníbal Quijano, "coloniality" (concepto también definido en el capítulo I) se refiere a patrones de poder que se remontan a un pasado colonial e imperial, previo al surgimiento de las naciones, y que perviven definiendo relaciones culturales, epistemológicas, raciales, de clase y género en la contemporaneidad (533; Maldonado-Torres, "On Coloniality" 243). En el filme, la conexión entre el proyecto imperial y el capitalismo que dio origen a la colonización, y a su manifestación contemporánea que es la colonialidad, se mantiene a través de una expansión tanto espacial como económica que la nación está llamada a realizar en nombre del progreso. El capitalismo, manifestado de manera renovada bajo el modelo desarrollista, subsiste como forma de dominación y subordinación a nivel internacional (entre Bolivia y Estados Unidos) y nacional.

Frente a un país atravesado por dos modalidades de colonialidad, externa e interna, el estado boliviano mediante sus instituciones culturales apuesta por una imagen de unidad que fuerza una relación mimética entre un ideal nacional (forjado por el grupo gobernante) y la realidad de una nación dividida. Como el mapa al que refiere Coronil, el documental actúa como una réplica de ese ideal nacional y, al hacerlo representable, acentúa una creencia y la legitima. En dicha réplica, no sólo el espacio, sino también el tiempo es una unidad que se encuentra supeditada a la tarea conjunta de llegar al progreso. Finalmente, como el espacio y el tiempo, los sujetos también se encuentran alineados a una lógica social y económica que administra definiciones identitarias, disparando jerarquizaciones entre ellos y conformando, así, un tercer nivel de colonialidad. En el filme de Ruiz, parafraseando a Benedict Anderson, cada sujeto tiene un claro lugar en la conformación nacional (Anderson 166). Las identidades se formulan,

entonces, desde la conveniencia de una "ficción documental" que disfraza división con inclusión social.

III. Perú: La Revolución de las Fuerzas Armadas y el cine de Nora de Izcue

1. El Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas de Velasco Alvarado

En el Perú, el Gobierno Revolucionario del General Velasco Alvarado (1968-1975) había reducido la autonomía a los canales organizativos indígenas y campesinos que antecedieron el estado popular en sus largos procesos de lucha por la tierra y justas condiciones laborales. Si retrocedemos en la historia republicana del Perú, se entiende este reduccionismo político como un patrón que, en sus diferentes políticas y retóricas, sirvió de garantía para la gobernanza y el triunfo de un estado-nación civilizatorio, uno que fuera racial y culturalmente homogéneo. Como asegura la historiadora Cecilia Méndez, se pensaba a los indígenas como incapaces de responder a sus muchas opresiones o plantear formas alternativas y válidas de pertenencia a la comunidad nacional, pese a una historia reciente de rebelión (la de Túpac Amaru II en 1781) ("De indio", 78). De ahí que la estrategia de los gobiernos republicanos iniciales haya sido generar políticas reformistas con el fin de prevenir movilizaciones radicales, lo cual hizo poco por resolver el problema de la falta de reconocimiento ciudadano hacia las poblaciones indígenas.

Como señalé en el capítulo I sobre el indigenismo cuzqueño de las primeras décadas del siglo XX, los discursos reivindicatorios de la condición vapuleada del indio siguieron reproduciendo diferenciaciones coloniales a través de la negación de un lugar de enunciación autónomo indígena por el cual reconocer la capacidad de este sector para articular su "propia historicidad" (Spivak cit. en Cusicanqui y Barragán 3). Sin embargo,

los espacios pro-indígenas que se abrieron institucionalmente con una actitud entre romántica y paternalista fueron aprovechados por los líderes indígenas para abrir grietas en el orden que se les resistía. Tal fue el caso del Comité Pro-Derecho Indígena "Tawantinsuyo", fue fundado en 1909. En éste, se instauraron políticas pro-indígenas que buscaron ampliar la base social de apoyo al gobierno y, más urgentemente, atenuar el conflicto en el campo entre indios y terratenientes. Similar al movimiento de los caciques apoderados realizado por esas décadas en Bolivia (al cual me referí en el capítulo I), este momento fue también una estrategia en donde se mezcló movilización social con táctica legal, acudiendo a la alfabetización y la escritura no como formas de validar el poder hegemónico –monocultural y monolingüe— basado en el dominio de la letra, sino como manera de abrir grietas para el reconocimiento de derechos desde prácticas letradas. Aunque los indios no dudaron en utilizar esta institución para legitimar las denuncias y recuperaciones de tierras que realizaban, la solidaridad con el sector mestizo letrado no les serviría de mayor provecho por mucho tiempo o, al menos, les fue insuficiente para hacer cara a los desafíos que enfrentarían en el plano de la lucha social.

En los años veinte, comienzan a producirse instancias de agremiación campesina independiente, como la Federación General de Yanaconas y Campesinos del Perú. En 1947 surge la Confederación Campesina del Perú. Con el fin del periodo represivo de 1948 a 1956, se reiniciarían las movilizaciones, dejando sin tregua al nuevo gobierno. Como sostiene María Isabel Remy en una ponencia reciente acerca del velasquismo, en esos tiempos el país vivía una situación insostenible ("El gobierno", s/p). Cusco, en especial, se convertiría por los años cincuenta e inicios de los setenta en el foco rebelde,

como lo había sido hacia fines de la época colonial². Saturnino Huillca Quispe, hijo de campesinos de la hacienda Chhru de la provincia de Paucartambo (Cusco) y quechuahablante monolingüe hasta el fin de sus días, fue uno de los dirigentes que se mantuvo en la cresta de ola rebelde desde fines de los años cuarenta hasta poco antes del inicio del gobierno militar Velasco (Meyer 45).

Huillca empieza su vida como dirigente siendo ya adulto, cuando en 1948 decide abandonar la hacienda para la que trabajaba luego de escuchar que en ese año se había promulgado una ley que prohibía la servidumbre laboral en las haciendas. Por supuesto, las pequeñas iniciativas estatales de los gobiernos de turno, a medida que aparecían, eran fácilmente deshechas por la presión de la clase terrateniente que ostentaba el poder local. La alianza entre terratenientes y las fuerzas militares locales hacía casi imposible la aplicación de estas iniciativas que intentaban suavizar en algo la situación en el campo. Sin embargo, la liquidación del "antiguo régimen" o "sistema tradicional", como se denominaría al latifundismo desde las ciencias sociales, era inminente (Cotler y Portocarrero 268)³. Los campesinos empiezan a ganar y tomar tierras. El periodista peruano Hugo Neira Samanez, quien escribió el testimonio Huillca: Habla un campesino peruano publicado en 1974, llegaría a plantear que, debido a la acción e influencia del dirigente campesino en la zona de Paucartambo, "los militares de Velasco llegaron tarde. La tierra de facto ya no era de los propietarios latifundistas" ("¿Quién libertó el Perú?" s/p).

-

² Las luchas más importantes a mediados de los cincuenta e inicios de los sesenta se concentraron en la costa y en la sierra central (Pasco y Junín) y sur (Cusco).

³ Hugo Blanco, otro dirigente de origen cusqueño, nieto de terrateniente y que se rebelaría contra ese sistema, será clave como Huillca en el sur andino cusqueño. Su lucha se concentraría en la hacienda de La Convención y Lares. Sobre Blanco me detendré en el capítulo siguiente.

De este contexto turbulento, a la vez trágico y esperanzador de movilizaciones y represiones, surgiría el velasquismo. Con la llegada de Juan Velasco Alvarado al poder en 1968, se daría el golpe de gracia al latifundismo ya en decadencia. El 26 de junio de 1969 Velasco Alvarado declaró la promulgación de la Reforma Agraria. En su discurso "Campesino, el patrón ya no comerá más de tu pobreza", el nuevo presidente anunciaba dramáticamente una segunda independencia del Perú. Apoyado en una noción de libertad e igualdad que fundamentó en el pasado la revolución criolla, Velasco planteó la Reforma como el evento que finalmente haría efectivos esos derechos para todos los peruanos. No obstante, siguiendo el derrotero desarrollista que venían planteando las clases políticas emergentes para reinventarse ante la coyuntura, y muy en línea con lo aspirado por los gobiernos precedentes, la Reforma no sólo buscó garantizar la división de la propiedad de la tierra, sino también la ampliación de un mercado interno. Si bien los indígenas, que pasaron a ser denominados oficialmente como campesinos, podían hacerse cargo de su propia producción y comercialización de productos ya sin intermediarios terratenientes, esta autonomía sería parcial en tanto era administrada y monitoreada por el estado empresarial creado por el velasquismo. La reestructuración del aparato estatal implicó la creación de instancias con suficiente poder y autonomía como para intervenir decisivamente en la marcha de unidades económicas y agrupaciones sociales vinculadas al agro. Para lograr tal tarea, se creó la Dirección General de la Reforma Agraria, el Tribunal Agrario y el Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS), encargado de la organización, movilización y adoctrinamiento del campesinado. Como indica María Isabel Reymi, la Reforma Agraria no llegó a plasmar un real acceso de la población beneficiada a la gestión directa de las empresas adjudicadas, no posibilitó el

acceso campesino a forma alguna de poder, con lo cual contribuyó a generar las condiciones para una nueva etapa en la movilización campesina. Así, mientras las iniciativas indígenas habían buscado hasta ese momento generar estratégicamente una relación horizontal con formas predominantes de representación política y cultural (como la escritura y la forma sindical), el estado velasquista, pese a una agenda de inclusión social, terminó reproduciendo una lógica vertical y asimilando así organizaciones autónomas a su aparato institucional.

El filme que analizaré a continuación rompe con una creencia, reinventada durante el gobierno de Velasco, acerca de una representación política ajena a una "esfera indígena" como límite para comprender y subsumir la radicalidad de esta población. En cambio, el filme reivindica una historia de organización campesina/indígena autónoma, forjando una narración que subvierte la superioridad de una instancia política o cultural externa frente a lo indígena, siempre en condición de ser visto, estudiado, racionalizado, que ya hemos visto en relación a los anteriores filmes.

2. *Runan caycu* (1973)

La carrera cinematográfica de la directora peruana Nora de Izcue (Lima, 1934) se inició en un organismo del estado. Como el peruano Federico García Hurtado (director estudiado en el capítulo siguiente), De Izcue trabajó en SINAMOS, en donde realizó proyectos de implementación social de medios audiovisuales con el fin de crear imágenes propagandísticas que promovieran al nuevo gobierno. Con el apoyo de dicho organismo lanzó, en 1973, el mediometraje documental *Runan caycu*, de treinta minutos, que se traduce en español como "Somos humanos". SINAMOS censuró la película porque ésta, como asegura De Izcue, "tocaba una serie de puntos sobre la represión por parte de los

militares que ellos consideraban que no debía haberse mostrado en ese momento" (Carbone 53). Pese a la censura, la directora se las ingenió para mostrar el filme en festivales internacionales donde ganó reconocimiento.

En una entrevista, De Izcue define el filme como una "película testimonial" (Carbone 52). De modo similar a los términos usados para describir el rol del director por los realizadores del llamado "Nuevo Cine Latinoamericano", corriente surgida durante los años sesenta (de la cual hablaré en el capítulo siguiente), De Izcue señala que adoptar un tipo de cine testimonial implicó el abandono de su centralidad como representadora. Es decir, la decisión de hacer un cine comprometido implicó para De Izcue pasar de un tipo de cine de autor a uno asociado con una voz polifónica: "Allí me interesaba ser sólo el medio a través del cual hablaran otros grupos humanos y otras personas que no tenían acceso a estos medios masivos de comunicación" (Carbone 52).

En el caso de *Runan caycu*, su posición de mediadora consistió en facilitar la participación de un líder indígena para plasmar una memoria sobre el movimiento campesino del Cusco. Esta participación se concretó en un trabajo colaborativo, el cual, a diferencia del cine de Ruiz, presentaría a un dirigente indígena/campesino como narrador, testigo y partícipe de un proceso autónomo de cambio social. De esa manera, tomando en cuenta de manera preliminar las declaraciones de De Izcué, la película no sólo representó una historia de lucha campesina, sino que también, en el propio ejercicio de representación audiovisual, ofreció una instancia narrativa más orgánica y heterogénea como lugar de enunciación. Una pregunta que puede surgir es hasta qué punto una transformación del lugar de enunciación narrativo le permitió, o no, a esta cineasta apartarse de una construcción histórica que validaba las movilizaciones indígenas como

previas a la consolidación del estado velasquista. Si, como ya se ha visto, la tarea de representar al indio asumida por sectores blancos y mestizos significó una certificación de la modernidad que ellos encarnaban, ¿cómo esta instancia narrativa heterogénea rompería con una idea de linealidad moderna, sobre todo al plantear el deseo por la autonomía indígena como aquello a ser autentificado? ¿Cómo la inclusión de un acto testimonial dentro de la representación audiovisual desafía y evita una rearticulación colonial en la instancia narrativa y cómo, a través de él, el documental mismo construye un correlato con los procesos autónomos desarrollados desde abajo por el campesinado? Sin embargo, es necesario reconocer que la instancia narrativa de la que hablo es una performática, que guarda coherencia con lo visto, pero no con los niveles de realización del filme: Nora de Izcué sigue guardando los créditos como directora.

En las siguientes páginas analizaré cómo *Runan caycu* (1973) discute la matriz representativa política y cultural del estado revolucionario velasquista al enfocarse en las acciones militantes de sectores campesinos e indígenas del Cusco como procesos gestados desde abajo y no determinados desde arriba. De este modo, el corto establece un diálogo entre el periodo revolucionario oficial del presente y memorias de lucha indígena que abrieron paso a la formación del velasquismo y que señalan la lucha todavía como una tarea vigente. Este diálogo temporal se encuentra, asimismo, contenido dentro de otro en el que se mezclan diversas formas narrativas de documentación de la realidad: junto a los momentos testimoniales del dirigente campesino, Saturnino Huillca, en los que éste es visualizado o constituye una voz en *off*, tenemos también artículos periodísticos y clips noticiarios. El documental, en ese sentido, construye un lugar de enunciación heterogéneo a través del despliegue de un archivo en construcción sobre las movilizaciones por la

tierra⁴. Pero el archivo no es sólo ese conjunto de documentos, textos e imágenes, sino también supone hábitos de lectura que producen una cierta transmisión y circulación de representaciones y prácticas (Taylor 19). En el caso de *Runan caycu*, lo que propongo es que el despliegue de una propuesta de archivo documental constituye una lectura de las movilizaciones indígenas y campesinas que rompe con una tradición cinematográfica anclada en un ventriloquismo de una voz en *off* no-indígena, usada para representar y mostrar un conocimiento acerca de estas poblaciones. En cambio, el documental privilegia la experiencia militante por sobre la mirada externa exotista, así como también privilegia el cuerpo y discurso indígena, en este caso de un líder quechuahablante monolingüe, en lugar de presentar una perspectiva incorpórea e hispanohablante. Al hacerlo, se convoca otra comunidad, distinta a la nacional, y otra agenda que no remite a los valores de unidad y progreso del país sino a una búsqueda por el reconocimiento de la humanidad del indio.

3.1 El "yo" quechua y el testimonio indígena

Runan caycu cuenta la historia del líder indígena Saturnino Huillca, desde su niñez hasta su consolidación como líder campesino y presidente de la cooperativa que se formó sobre la antigua hacienda Nimamarca, en el Cusco. Su testimonio, que es la primera instancia enunciadora que se presenta en pantalla, cuenta una vida marcada por la esclavitud en el campo. Su adolescencia y adultez giran en torno a la vida en la hacienda y a su desarrollo como activista. Su narración va y viene entre lo personal y lo colectivo,

⁴ En este punto, cabe resaltar que el filme surgió de la investigación y de la cooperación con diversas cooperativas, así con archivos de prensa y de la Biblioteca Nacional, la colaboración de científicos sociales como Hugo Neira, que sería uno de los más

emblemáticos participes y estudiosos de la época de Velasco.

pues además de contar su trayectoria como activista habla de la vida en el campo general y cómo era también la vida de los ricos.

El testimonio empieza con la voz e imagen del rostro en primer plano de Saturnino Huillca (imagen 9). La cercanía de su rostro a la cámara forma un espacio íntimo y poderoso de interpelación. La película está filmada en quechua. Huillca mismo fue un quechuahablante monolingüe. En ese idioma pronuncia este discurso de apertura, el cual transcribo siguiendo la traducción subtitulada al español:

Yo soy Saturnino Huillca Quispe, dirigente campesino legítimo. Por luchar por nuestras tierras, estuvimos en las cárceles. Fuimos desalojados de los cerros con mi mujer y mis hijos. Por eso ni aprendimos a leer ni tuvimos casa. Yo campesino, me declaré enemigo de los propietarios. Hermanos todos, ahora recuperaremos nuestras tierras. Hermanos campesinos, dirigentes como yo, despertémonos y terminemos de una vez con nuestra lucha. A muchos les llegó la muerte, olvidémoslo y triunfemos. Caminemos recto y recibiremos. Ya no hay una ley que nos castigue. Con nuestra lucha y sufrimientos, esta tierra será nuestra. Hermanos, conozcamos ahora una mejor vida. Aprenderemos a expresarnos mejor porque por culpa de nuestros enemigos los gamonales, los ricos, por culpa de los ladrones de nuestro esfuerzo no podíamos. Esos del imperialismo yanqui, que se vayan, hermanos, porque no queremos verlos más. Botemos a nuestros enemigos. Borrémoslos para siempre. (De Izcue)



(imagen 9)

Luego de la intervención de Huillca, se da paso al título del documental y a una breve nota que señala que el relato de vida que ofrece el líder campesino es un

"testimonio irrecusable". Asimismo, la nota señala que la vida de Huillca "recoge una tradición secular de lucha por la justicia social desde Túpac Amaru hasta nuestros días y que su vida se resuelve en la relación sencilla y plena del hombre con la tierra, pero que asume su misión histórica" (de Izcue). A esta misión histórica que remite a la lucha de Túpac Amaru regresaré posteriormente.

En una clara similitud con el inicio del testimonio de Rigoberta Menchú Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia, publicado en 1983, Huillca se presenta a sí mismo en primera persona, ligado a una comunidad y a una lucha colectiva que hace de su historia personal también la de un pueblo alzado contra los terratenientes. En su caso, la colectividad en la que parece localizarse el "yo" enunciativo de Huillca, que formula una suerte de perspectiva compartida, no es un ente definitivo ni cerrado. El paso del "yo" singular, del ñoqa quechua, al "nosotros", que se traduce como ñokayku, es el reconocimiento de una colectividad que enuncia no sólo desde un presente sino también desde lo que puede deparar el futuro. Nokayku, aunque traducible como "nosotros", es muy distinto a esta persona gramatical en español en tanto expresa un sentido de colectividad que excluye al interlocutor, realizadora o espectador en este caso. Sin embargo, esta exclusión no debe entenderse entenderse, en el contexto que presenta la película, en un tono de rechazo sino de convocatoria. Cuando dice "Hermanos campesinos, dirigentes como yo", Huillea hace un llamado a los campesinos que todavía no se han unido a la lucha por la recuperación de tierras. De esa manera, el acto potencialmente solidario, que es la promesa del género testimonial, es aquí reformulado pues el testimoniante, en su urgencia, sale del fuero enunciativo de la representación, en donde la solidaridad se plantea con quien representa en primer lugar (el camarógrafo o de Izcue en este caso), para instalarse entre los "hermanos campesinos". El testimonio audiovisual de Huillca apela primordialmente a sus pares, lo cual no significa que no se haya podido establecer una relación para la filmación del documental entre Huillca y De Izcue. De lo contrario, la realización de este documental no hubiera sido posible. No obstante, si, como señala Alberto Moreiras, la condición para el acto solidario en el testimonio escrito es asumir la otredad del que ofrece su relato, aquí la relación primordial que se establece entre pares supone una identificación social, cultural y lingüística que coloca en un segundo lugar la relación con la que filma, aunque no la descarta (Moreiras 215). La solidaridad se transforma más bien aquí en un llamado a la militancia con quienes, como Huillca, sufren las mismas injusticias económicas y sociales. Es esa paridad la que importa y la que constituye la posibilidad del impacto político que pueda tener el documental.

En la línea con lo anterior, el proceso de lucha representado por Huillca se plantea como autónomo, propio del campesinado. En ese sentido, su presencia ante cámaras como narrador de una memoria insurrecta, del largo proceso de lucha del sector campesino/indígena por la tierra, constituye un lugar de enunciación con otra voz, otro cuerpo y otra historicidad que se opone al narrador en *off* de los filmes anteriores, representante de una modernidad estatal e hispanohablante. Como lo analicé en el primer capítulo y en la primera mitad de éste, la voz en *off* en prácticas cinematográficas en relación al indio se presentaba como una perspectiva distante, paternalista, masculina y civilizada, hispanohablante y experta, que desplegaba una representación a modo de conocimiento sobre el objeto representado. Las significaciones en torno a lo visto, que se formulaban desde la distancia de una voz en tercera persona, se oponen a la cercanía y la

potencia solidaria del *ñoqa* y el *noqayku*. Esta constitución comunitaria narrativa consigue desmentir la superación de formas societales colectivas, asociadas a lo indígena, tras la emergencia del estado-nacional. En el caso de *Runan Caycu*, la voz narrativa de esta parte testimonial del filme pertenece a un "indio", supuestamente carente de discurso, historia, o una acción política autónoma. Sin embargo, existe una idea del dirigente masculino que el filme no refuta y que, más bien queda acentuada con los vocativos "wayqey, campesino masikuna" y "wayqey, dirigente masikuna", los cuales hacen referencia a los hombres (*wayqey* significa "hermano"). A este punto regresaré posteriormente.

"El testimonio irrecusable" al que refiere el documental termina siendo una crónica del presente y anuncio de algo más por venir y no la certificación de un tiempo anacrónico, que necesita ser rescatado del olvido a través de la representación audiovisual, como en el caso de ¡Vuelve Sebastiana! En comparación con la otra "crónica del presente" que analicé en este capítulo, Las montañas no cambian, Runan Caycu no construye su legitimidad a través de una visión de la realidad apoyada en una narrativa lineal que celebra el desarrollo. Asimismo, el filme como "testimonio irrecusable" se emparenta con lo alegado por los directores del Cine Club Cusco en relación a Kukuli, como fue analizado en el capítulo I. Mientras que el filme ficcional Kukuli se presenta como "el testimonio de una época a otra", excluyendo al indígena del cambio histórico, en Runan caycu, Huillca como narrador de su propia historia se encuentra lejos de certificar la ahistoricidad del indígena/campesino o su desaparición inevitable por una modernidad nacional como único camino. En lugar de un realismo que certifique la desaparición del indígena, el corto de De Izcue despliega una narrativa en construcción

acerca de la memoria campesina que no sólo señala como sujeto contemporáneo, sino con un conocimiento histórico. La comunidad militante que recrea Huillca en su testimonio a través del *ñowayku* se abre hacia el futuro, apuntando a una crítica a la colonialidad a través de una forma de imaginar la nación desde una diferencia lingüística y cultural.

3.2 El doblaje en español

Habiendo dicho lo anterior, luego de este momento documental, el filme no descarta el uso del español en varias partes del documental, extendiendo la convocatoria a un espectador hispanohablante, pese a la diferencia lingüística que representa el discurso testimonial. Luego de la toma cerrada del rostro de Huillca, éste pasa a ser una voz en off y a asumir la función de comentarista de un archivo audiovisual que se despliega en torno a la vida en el campo y a la lucha campesina. En este punto, la voz de Huillca es doblada en español. El cambio lingüístico supone un espectador hispanohablante o uno bilingüe, que tal vez no tenga conocimiento sobre las movilizaciones campesinas así como de la vida en el campo. Por su parte, las imágenes que acompañan la voz en off no pertenecen al pasado de la narración, sino al presente de la filmación. Mientras Huillca, ahora como voz en off doblada al español, nos remite a su historia personal como trabajador en el campo y da detalles acerca de la economía explotadora del latifundio, las imágenes en pantalla no lo muestran a él centralmente sino a otros hombres, mujeres y niños que escenifican el trabajo rural. Éstos aparecen arando y arreando ganado en terrenos de hacienda. A través de las imágenes, la narración de Huillca se conecta a una experiencia colectiva. En su relato en off, éste expresa la magnitud del poder del hacendado y cómo ese poder se encuentra articulado con instancias políticas y religiosas. Cuenta, por

ejemplo, que mientras el hacendado era endiosado y temido, los indios eran tratados como animales.

Posteriormente, el momento de despliegue de documentación periodística difiere en su ritmo del evento testimonial, centrado solamente en la perspectiva de Huillca, aunque no deja de plantear una relación con ese momento constituyendo una forma de certificar los sucesos en torno a las movilizaciones para un espectador, no quechuahablante, y quizá ajeno a la vida en la hacienda y las movilizaciones. La dinámica lingüística que se establece con el espectador a través del español en esta parte de despliegue de un archivo puede leerse como una estrategia para comunicar a una audiencia más amplia la historia de las luchas campesinas, aunque ello pueda significar incorporar un público al que Huillca no se dirigía en su testimonio. Queda la pregunta, entonces, de si esta flexibilidad lingüística del documental, al abrir la convocatoria hacia otras comunidades no quechuahablantes, estaría entrando en conflicto con el receptor de Huillca, compañero campesino ("campesino *masikuna*").

3.3 Un archivo en construcción y el despliegue de una memoria histórica

Como señalé, luego de la escena inicial del testimonio de Huillca, se produce un momento de disociación temporal entre las imágenes y la voz en *off*. En esta parte, se ve de manera más esperanzadora un momento que ya es el presente, al cual ha llegado la calma luego de la oficialización de las tomas de tierras debido a la Reforma. Luego, se pasará a un despliegue de un archivo periodístico acerca de las movilizaciones campesinas. En contraste con un presente que ya es otro, y para complementar la experiencia vivida por Huillca, esta memoria periodística, conformada por titulares de crónicas periodísticas, fotos y rodajes filmicos de entrevistas a diferentes actores sociales

en la lucha por la tierra, nos remite a cuatro décadas anteriores al gobierno de Velasco. Hacia el minuto doce del corto, la voz traducida de Huillea ya no continúa y se pasa sólo a una exposición de estos registros informativos, auditivos y visuales. En esta sección aparecen sonidos de tambores invocando manifestaciones, cantos, arengas, así como fotos de movilizaciones, enfrentamientos, cadáveres y funerales. En estas imágenes, figuran actores de lucha como obreros, campesinos, tanto mujeres como hombres. Los fragmentos de rodaje filmico muestran entrevistas televisivas a Vladimiro Valer, un dirigente comunista en el tiempo de las tomas de tierra en Paucartambo, en Cusco. También, aparece un funcionario político, quien habla del grave "problema político y social del Cusco" y de un estado que no ha conseguido transformar "las estructuras arcaicas" del país; un apoderado de una comunidad campesina, quien argumenta que no pudieron esperar a la Reforma para recuperar sus tierras; y, un subprefecto, quien advierte que la agitación política se debe a los intereses de una extrema izquierda que manipula al campesinado. El montaje de esta sección es por momentos frenético, lo que comunica el sentido de gravedad de las movilizaciones y la crisis nacional que se produjo a consecuencia de su expansión en el sur andino.

Al mostrar perspectivas diversas, que provienen de los luchadores sociales, la prensa y de quienes representan el orden político, el documental muestra una visión compleja de la crisis nacional que coloca en el centro a las luchas campesinas y que cuestiona la capacidad de los gobiernos de turno para encarar efectivamente los problemas del campo. Al hacerlo, el documental desafía la idea del estado como centro generador de los cambios sociales y una representación que provenga de éste, lo cual quizás haya sido una razón adicional para su censura. Hacia el final del corto, se retoma

la voz en *off* de Huillca, nuevamente traducida al español, para hacer un comentario negativo sobre las promesas incumplidas y las mentiras de los gobernantes. Sin embargo, tal crítica política cambia de tono cuando Huillca habla de Velasco Alvarado.

Una escena, también hacia el final, muestra imágenes de Velasco acompañadas del audio del discurso con el que promulgó la Reforma Agraria. Huillca reconoce que con su gobierno ha surgido un nuevo periodo. Regresando a lo dicho por el dirigente al inicio del documental, Huillca hace hincapié en los beneficios legales que el nuevo gobierno ha traído al campesinado: "Ya no hay una ley que nos castigue" (De Izcue). De esa manera, el régimen es visto como un facilitador de las acciones campesinas, pero no como una entidad que las centralice. Así, para Huillca, el reconocimiento al velasquismo no implica la anulación de las iniciativas de lucha campesina. El anuncio de algo nuevo por venir tiene que ver con una tarea a llevarse a cabo, de acuerdo con Huillca, y que sería la consolidación de la organización campesina:

Yo apoyo a Velasco Alvarado, porque desde que él asumió el poder se nota la desaparición de los grandes hacendados. De lejos nos miran ahora con la irónica mirada como del sapo cuando pasa su saliva. Por eso es que ahora nuevamente algo bien hecho quiero organizar, para que todos los campesinos estén unidos y no desperdigados. En un lugar, un grupito, en otro lugar, otro grupito. Así, ¿qué fuerza va a haber, compañero? Pero si todos nosotros, unos con otros avanzamos, lo que nos hemos propuesto lograremos. A esta revolución hay que llegar, porque ¿quien va a hacer la revolución? Nosotros mismos tenemos que hacerla. ¿Acaso el gobierno solo va a hacer? No, no es verdad. Nunca. ¿Acaso los ministros solos la van a hacer? Cuando gritemos, será. Gritando se consiguen las cosas. Hasta las wawas gritando piden la teta de su madre. Si no lloran, nunca van a mamar. (De Izcue)

Con este final, aunque no sea propiamente la voz de Huillca, éste retoma su testimonio inicial y su objetivo de convocar a sus pares, sólo que en otra lengua, el español, y ya sin una imagen con que se relacione a esa voz. Pese a ello, se presenta como una conciencia histórica que plantea un presente cargado de futuro, en un sentido

que hay un tipo de revolución a la que todavía "hay que llegar": que es mantener unido al campesinado y preservar su autonomía como organización. Aunque ni su discurso ni lo que se muestra en el documental presentan una imagen negativa de la Revolución velasquista, sí existe un rechazo a ocupar una posición marginal en la representación política del campesino, en vista de que "hablar por él", como se ha sostenido hasta ahora en esta disertación, ha implicado un ejercicio vertical que desconoce su autodeterminación y racionalidad. Así pues, no se trata de caer en la tutela del gobierno, sino de conservar la autonomía y llevar a la concreción los propios procesos. Esta actitud de Huillca hacia el gobierno militar en el filme se relaciona con su posición frente al régimen en la militancia. Como señala Neira Samanez, si bien el gobierno de Velasco reconoció la trayectoria de Huillca hasta cierto punto, incluso llevándolo a la presidencia de la Cooperativa de Ninamarca, esto no significó que el dirigente campesino haya dejado de levantar su voz de protesta. En 1972, antes de la realización del lanzamiento del documental, Huillca va a Lima para denunciar fallas en la Reforma Agraria (Huillca, 10). Así, su trayectoria no termina con la Reforma Agraria como señala él mismo al final del documental:

Seguiré en estos trajines hasta que la muerte me alcance, no como otros que lo dejan en medio camino (...) Caminaré hasta lo último, para que nuestros hijos, nuestros nietos sean hombres de un gran pensamiento, nuestra generación venidera tendrá que ser mejor que nosotros, y ellos dirán nuestros mayores, nuestros abuelos no lucharon en vano, sino para nuestro bien. (De Izcue)

Ese reclamo por la autonomía en el discurso de Huillca hacia el final del corto se relaciona con una continuidad histórica así como con una condición de posteridad encarnada por el documental. *Runan caycu*, como un archivo audiovisual sobre una historia de luchas campesinas, busca intervenir en creencias y modos de ver que operaban

desacreditando al indio como sujeto con derechos. Las imágenes 10 y 11 colocadas en el contexto discursivo que orquesta el documental exigen al espectador otra forma de mirar al indígena luego de haber sido expuesto a una historia de luchas por la tierra. Los rostros contentos de los niños, mujeres y hombres, así como las imágenes de construcción de una escuela revelan otra forma de autonomía, una que va más allá de la militancia y que se construye en el ámbito cotidiano (imagen 12). En ese sentido, en el "hacer", el filme termina señalando otro tipo de pertenencia a la comunidad nacional. Los rostros felices y esperanzadores de las fotografías que se muestran hacia el final del documental comunican una idea de optimismo que, contrario a *Las montañas*, no es resultado de la supuesta realización de una comunidad "moderna" y su falaz promesa de inclusión. Más bien, en concordancia con señalado por Huillca, son expresiones que brindan un momento para imaginar una colectividad futura en base a una unión consolidada entre los campesinos.





(imagen 10) (imagen 11)



(imagen 12)

Como lugar de memoria, el documental es una interpretación y actualización de acontecimientos pasados acorde a una acción política que se declara todavía inacabada. Asimismo, su uso responde a un intento por fortalecer en el plano de la representación audiovisual "the bases for contesting the legitimacy of the extant dominant order today and proposing a new set of social relations in its place" (Webber 39). La instancia de enunciación compartida por De Izcue y Huillca plantea una visión de las relaciones entre indígenas y no-indígenas distanciada de la "tutela" validada como forma de representación, no sólo a nivel político por los terratenientes sino a nivel cultural por quienes se adjudicaron la tarea de representar al indio o escribir sobre él para reivindicarlo. Sin embargo, *Runan caycu* es una estrategia más que no representa un súbito despertar de la conciencia política campesina, sino, como señala Steve Stern, "la continua experimentación y acumulación de experiencia por parte de los campesinos en sus relaciones políticas con el estado y con los sectores no campesinos" (30).

Como archivo y lugar de memoria, *Runan caycu* interpela al espectador en al menos dos niveles. Como lo señalábamos en relación al "*ñowayku*", el testimonio de Huillca busca convocar una unión entre sus pares. En otro nivel, cuando la narración cambia al español podría convocar la solidaridad de un espectador no-indígena, como la

desarrollada por De Izcue. De esa manera, el filme propone un reconocimiento de la humanidad del indio y la esperanza de que una comunidad más amplia pueda formarse en torno a ello. Esta ampliación de la comunidad en la cotidianidad, por fuera de las constricciones nacionales, desarrolla un discurso visual que incluye a las mujeres pero que deja de lado un comentario más articulado acerca del lugar que ocupan en la organización política comunitaria. Esto me lleva a otro punto, que es el de la representación masculina del sujeto militante.

3.4 El dirigente masculino

Aunque las mujeres campesinas en la película aparezcan en algunos clips en donde se les ve incluso tomando la palabra en mítines, no sabemos qué dicen en esas contadas ocasionadas. La carencia de un comentario en el rol que ocupan las mujeres en la organización política, no sólo sindical sino también en el fuero familiar y comunitario, limita una visión de ellas en esta reformulación de la historia de las luchas campesinas que plantea el filme. Al inicio del documental, la mención solamente del "wayqey" (mi hermano) en lugar de la inclusión también del "panay" (mi hermana en quechua) por Huillca puede ser un indicio de que la visibilidad en el documental se organiza siguiendo el discurso del dirigente, en función de una distribución de los espacios público y doméstico en relación con roles de género comunitarios. Sin embargo, hay que recalcar que no debe leerse esta distribución de espacios como una marginación y subordinación de las mujeres indígenas per se. Así, por un lado, podría señalarse que, pese a formular reivindicaciones en el plano cultural y político, la representación que propone el filme hace eco de una narrativa sobre las luchas sociales enfocada en la figura del caudillo (desde Túpac Amaru, el Che Guevara hasta el mismo Velasco Alvarado). También es

cierto, por otro lado, que habría que evitar equivaler el silencio con desempoderamiento, aunque esta tarea implique una mirada que vaya más allá del documental, que considere que las concepciones entre géneros y sus diferenciaciones no pueden ser medidas de igual manera en todas las sociedades y culturas. No obstante, la forma cómo la película organiza su visibilidad a favor de la figuración de los hombres responde a una idea de resistencia política que, en última instancia, se centra en la lucha como evento histórico. Así, se deja de lado la representación de un tipo de insurgencia epistémica, que en palabras de Catherine Walsh, signifique una visión de un proceso y proyecto político dirigido hacia la transformación de concepciones raciales, de género y clase, las cuales estructuren relaciones sociales y la construcción de condiciones de inclusión radicalmente distintas ("Interculturalidad", 135; "Interculturalidad crítica" 11). En ese sentido, se trataría de un film que al carecer de este enfoque amolda su visión de género acorde a una creencia colonial acerca de la marginalidad femenina en sociedades no occidentalizadas.

IV. Conclusión

En este capítulo, he examinado tres filmes, dos documentales y uno ficcional aunque con rasgos que lo asocian a ese género, surgidos en un contexto de politización cultural llevado a cabo con fines propagandísticos por los gobiernos revolucionarios. Con la Revolución de 1952 en Bolivia y 1968 en Perú se declaró una nueva refundación, un nuevo comienzo, basado en el supuesto fin de toda subalternidad: las diferencias raciales y económicas ya habían sido superadas y el indio, convertido en "campesino", alcanzaba con ello el tan ansiado reconocimiento de sus derechos ciudadanos. La pregunta planteada en relación con estas retóricas oficiales de superación de una "colonialidad" fue, en cierta medida, interrogar acerca de cómo una práctica y representación filmica

que antaño había forjado una lógica ventrílocua respecto al indio podía --o no-- formular un correlato con estos momentos de ruptura. En ese sentido, indagué en los lugares de enunciación audiovisuales, su configuración discursiva y administración de una distancia espacial, temporal e identitaria respecto a lo representado. Asimismo, examiné el modo en que dicha discursividad se establece como una lógica audiovisual que atribuye significados a concepciones de espacio, tiempo y subjetividades, de acuerdo a retóricas nacionales.

En los filmes de Ruiz (¡Vuelve, Sebastiana!) (Las montañas), se demostró la rearticulación de un lugar de enunciación que planteaba una mirada vertical respecto a la realidad nacional. Más aún, esta visión implica en el caso de ¡Vuelve, Sebastiana! (1953) una recreación de una práctica ventrílocua, o un ventriloquismo performático, por el que el narrador y su retórica, así como su perfil masculino, adulto civilizado e hispanohablante, se vuelven indispensables para poder acceder al mundo chipaya. El caso de ¡Vuelve Sebastiana! prueba que la des-indianización de la que hablo no sólo implicó necesariamente una renovada invisibilización del indio del presente, sino la certificación de una temporalidad lineal que la justificaba y que hacía equivaler tal invisibilización a un avance progresivo en la historia. A través de una forma narrativa que aborda elementos de ficción y una modalidad expositiva documental, el filme recae en una narrativa elegíaca, civilizatoria y masculina, que retrata al indígena como una figura femenina e infantil enquistada en el pasado. Esta feminización de lo indígena y masculinización del agente moderno se produce también en el segundo filme de Ruiz.

En el caso de *Las montañas no cambian* (1962), como en la película anterior, se propone una autoridad de la voz en *off* para entender, esta vez, el presente de la nación

boliviana. Si Vuelve certificaba una visión del pasado boliviano que declaraba la desaparición del indio, con *Las montañas* se autentifica una verdad histórica que construye una geografía y perfiles ciudadanos en función de un camino conjunto hacia el progreso del país. Así, el documental es una representación de la épica nacional hacia el desarrollo que adopta también una modalidad documental expositiva. El filme propone, en su despliegue temporal, espacial y narrativo, la reparación del contrato social entre el estado y el pueblo en el contexto de una crisis nacional que empezaba a resquebrajar las relaciones entre las organizaciones populares y el partido de gobierno. Para ello, el filme plantea visibilizar subjetividades económicas (campesinos, técnicos, colonos, soldados), post-racializadas y, por tanto, compatibles con el proyecto estatal revolucionario y su retórica moderna de celebración de la tecnología y la expansión territorial. Así, el documental promociona tanto la colonización de la selva como los beneficios traídos por la industrialización de la economía y el capital extranjero. En su visión sobre lo nacional la retórica desarrollista es clave y se corresponde tanto con la dependencia implementada por Estados Unidos para la región como con un momento de colonialismo interno por el cual esta subordinación exterior se proyecta en el fuero social para formular identidades basadas en una nueva promesa de inclusión⁵. El análisis del documental concluye que el proyecto intervencionista estadounidense no sólo daría forma a una agenda nacional en un sentido material sino también subjetivo. De esa forma, en un contexto post-racializado

_

⁵ "Colonialismo interno" es un concepto formulado en México por Roberto González Casanova en 1963, y posteriormente desarrollado para la región andina por Silvia Rivera Cusicanqui en una serie de trabajos a partir a fines de los noventa e inicios del dos mil. En una reciente reflexión sobre el concepto, Nelson Maldonado-Torres señalaría que éste refiere a una continuación, luego de la Independencia, de las divisiones sociales y étnicas que resultaron de los principios de dominación y separación implantados durante la Conquista española. ("Colonialism", 73).

que declaraba la superación de diferencias raciales, el documental muestra una reconfiguración nacional basada en una ética ciudadana que se apoya en la productividad y una homogenización étnica, económica, social que excluye e invisibiliza al indígena amazónico. De esta manera, la invisibilización del indio amazónico en la película constituye la cara oculta de un proyecto colonial que continúa, de manera naturalizada y sin cuestionamiento, y que se revela en estructuras económicas y subjetivas que norman las diferencias raciales, de género y clase.

Si la verdad histórica que formula *Las montañas* se debe a un realismo basado en una linealidad que emula al desarrollo, esta construcción del realismo se pone en cuestión en Runan caycu, donde la certificación no va dirigida a reproducir una mediación oficial para, a través de ella, acceder a una base social que se piensa –como en los filmes de Ruiz- ya constituida. El corto peruano documental de Nora de Izcue plantea un enfoque testimonial mezclado con un formato periodístico para construir un lugar de enunciación heterogéneo dentro de la representación audiovisual. El corto que cuenta la trayectoria de vida y activismo de Saturnino Huillea Quispe se centra en la demanda indígena/campesina de larga data por el reconocimiento de la humanidad del indio. Esta variación del lugar de enunciación recreado dentro del filme se aparta de una retórica oficial que validaba las movilizaciones indígenas como previas a la consolidación del estado velasquista. De esa manera, se distancia de una visión estatal como entidad representadora y transformadora del cambio social. Si el corto se esfuerza en documentar una visión de una autonomía no como concedida por otros desde afuera sino peleada desde abajo, ésta se formula a través de la recreación de una instancia testimonial dentro del filme enfocada en la figura del dirigente campesino. Por su parte, la aproximación

participativa entre la realizadora y el personaje principal, no se extiende a todos los niveles de creación del filme. De Izcué figura, después de todo, como la directora. Asimismo, la representación del sujeto militante se enmarca todavía dentro de divisiones binarias de roles de género que no se discuten ni quedan cuestionadas por el documental y que, más bien, forjan el protagonismo de Huillca en correlato con una preminencia del hombre en el espacio público y político. De la misma manera, queda una cuestión abierta acerca del uso de la lengua y de la traducción en *off* sobrepuesta a la voz en quechua de Huillca, como una suerte todavía de "filtro" necesario para llegar a otras audiencias, poniendo en entredicho el interlocutor al que éste dirigía su testimonio inicial.

Finalmente, ambos directores, aprovechando el capital económico e institucional que se les ofrecía, decidieron posar sus inquietudes cinematográficas en realidades a las que eran ajenas. Si en Ruiz esto lo llevó a desarrollar un ojo exterior a las poblaciones indígenas, en el caso de De Izcue tenemos una narrativa testimonial que presenta a estas poblaciones como agentes históricos por fuera de una visión oficial de la historia. Si en las películas de Ruiz el documental constituía una forma de documentar, a través de la formulación de un realismo forjado desde la oficialidad y sus parámetros económicos nacionales, para Nora de Izcue el género se convirtió en un modo de reinventar una plataforma enunciativa, más allá de un reduccionismo monológico, desafiando al estado como un aparato de construcción de minorías, es decir, de imágenes menores, excepcionales o invisibles, en relación a los pueblos indígenas.

Capítulo III: Entre la Revolución y la revolución: la cuestión indígena en el cine nacional militante de los sesenta y setenta

"...y cruzar así la brecha de lenguajes que continúa entrabando la acción histórica, pero también la interpretación de la rebeldía indígena, pasada o contemporánea" Silvia Rivera Cusicanqui (Violencias encubiertas, 51)

I. Introducción

A inicios de los años setenta, surgió un cine militante en varios países latinoamericanos bajo la influencia de políticas culturales que, tras la victoria revolucionaria de 1959, se desarrollaron en la Cuba socialista. En la isla, estas políticas implementadas en las artes, la literatura y el cine fueron una forma de promocionar las bondades del régimen, así como de continuar, ya desde las instituciones, con la tarea de despertar conciencias revolucionarias (Mestman, "Las *masas*" 180). Para los directores latinoamericanos inspirados por el ideario revolucionario cubano, este caso representó la posibilidad de un cine militante en lugares donde el intervencionismo estadounidense se imponía con mayor fuerza luego de 1959. En 1961, el gobierno de John F. Kennedy, implementaba el programa de ayuda económica "Alianza para el Progreso". Con este plan, la agenda expansionista del país del norte obtuvo un nuevo empuje en la región, través de la imposición de un modelo de desarrollo que afectaría a las poblaciones latinoamericanas, especialmente las más pobres, no sólo en el aspecto material o económico, sino social y cultural.

En las industrias cinematográficas, el impacto del modelo desarrollista estadounidense se tradujo en la creación de un tipo de cine latinoamericano comercial y de entretenimiento. El cine militante latinoamericano se planteó en oposición a esta

comercialización de la industria y a la ideología alienante a la que ésta se vinculaba. Así, los manifiestos y aproximaciones teóricas surgidas bajo las categorías de "tercer cine" (de los directores argentinos Fernando Solanas y Octavio Gettino), "cine imperfecto" (del cubano Julio García Espinosa) y "estética del hambre" (del brasileño Glauber Rocha), propusieron una lectura de la conflictividad social al referirse a las realidades latinoamericanas como determinadas por el subdesarrollo y la dependencia económica y cultural. De esa manera, los directores del llamado "Nuevo Cine" plantearon un proceso de "descolonización" a llevarse cabo desde la cinematografía, con el fin de contrarrestar las subordinaciones políticas, económicas y culturales causadas por el neocolonialismo global emergente (Schiwy, *Indianizing* 9). Así, este "Nuevo Cine", en diálogo cercano con una ola intelectual que reconocía experiencias anticoloniales globales y reclamaba una unidad en el continente, proclamó un latinoamericanismo que en su propia "diversidad interna", no europea ni norteamericana, pudiera frenar el expansionismo del capital foráneo (Fernández Retamar 84). A la par que se reconocía el legado colonial en el nuevo orden neo-colonial, los postulados de este Nuevo Cine vieron una salida a la opresión en función de una guía intelectual de izquierda o una acción proletaria. En ese sentido, sintonizaron con las alternativas socialistas de ese tiempo que, para la región, se moldearon principalmente de acuerdo al modelo cubano.

Sin embargo, la propuesta emancipatoria planteada por el socialismo implicó subsumir en la categoría de "clase" las diferentes realidades étnicas y raciales. Como salida al problema neo-colonial, el paradigma de la lucha de clase demandaba para su realización un desarrollo monolítico del estado-nación moderno que no se había dado como tal en los países andinos (pese a los anhelos de sus grupos gobernantes).

Justamente, los legados coloniales en Perú y Bolivia –como en otros países latinoamericanos— se explicaba por una dinámica de dominación que involucraba subordinaciones raciales y de género, además de las diferencias económicas. De ahí que las pervivientes lógicas coloniales no se podían explicar únicamente desde una lógica socialista de devenir histórico, por la cual el presente se caracterizaría por un predominio capitalista y el futuro a una revolución proletaria. En Perú y Bolivia, en donde poblaciones indígenas además habían perturbado la consolidación de un estado-nación con demandas como la propiedad de la tierra y el fin de la esclavitud laboral, el llamado a una práctica socialista no supuso necesariamente un reconocimiento de las negociaciones y resistencias que estas poblaciones habían realizado de manera compleja y contradictoria durante la larga historia de colonialidad. ¿Cómo contribuyó el cine a integrar o no, a poner en diálogo o resolver, los desencuentros entre estas dos tradiciones emancipatorias?

En este momento de influjo continental de un cine militante, cuya radicalidad se formulaba en conjunción con este socialismo que privilegiaba las diferencias de clase y que reconocía sólo hasta cierto punto las realidades indígenas, localizaré el análisis de dos películas ficcionales andinas: *Yawar mallku* (1969) del boliviano Jorge Sanjinés, y *Kuntur wachana* (1977), del peruano Federico García Hurtado. Una primera premisa que quisiera plantear es que ambos filmes basan sus propuestas de reivindicación indígena en una visibilización de luchas campesinas y obreras. Estas luchas se ofrecen como solución a problemas de violencia estructural que afectan a las poblaciones indígenas andinas en distintos aspectos: en *Yawar mallku*, tenemos el caso de esterilizaciones forzadas a mujeres indígenas y el asesinato de una autoridad comunitaria; mientras que en *Kuntur wachana*, el enfoque es la explotación laboral y la falta de propiedad de la tierra debido al

latifundismo en el campo. Mi segunda premisa, que es la tesis principal del capítulo, es que las posibilidades de emancipación y justicia en ambos filmes se plantean en tensión con un racionamiento socialista (que confluye con una ideología estatal revolucionaria) que aparece para asimilar o limitar la capacidad de las poblaciones indígenas para la autodeterminación. Tal tensión es un gesto transculturador por el que se negocia la incorporación de la cultura indígena-popular a las tesis de revolución occidental (Mestman 31). Como resultado, tal negociación privilegia la figura de un sujeto mestizo y proletario como factor determinante de la lucha social a favor del indígena. Tal preferencia se asocia con la crítica ambivalente que éstos filmes mostrarían en plena crisis de los proyectos estatales revolucionarios que, con orientación socialista, surgieron en 1952 (Bolivia) y 1968 (Perú)¹. En función de estos contextos, lo que propongo como tercera premisa es que la visualización de las luchas indígenas en los filmes, aunque planteada como crítica a las políticas fallidas de inclusión indígena (Yawar) o al manejo oficial de la representación política y cultural del indígena o campesino (Kuntur), no rompen del todo con las bases socialistas sobre las que estos estados se habían fundado.

En línea con lo anterior, la crítica que subyace en estos filmes se sitúa en momentos en que las luchas indígenas por una justicia social y económica ya habían sido integradas a una historiografía oficial. Como ya he señalado en el capítulo anterior, la consolidación de los estados revolucionarios de orientación socialista en ambos países significó el control de las fuerzas campesinas para asegurar la gobernabilidad. En confrontación con estos gestos políticos, y a tono con las coyunturas de cada país, estas películas critican la falta de cumplimiento de las demandas indígenas en plena decadencia

¹ Sobre la formación de estos estados revolucionarios se trató más ampliamente en el capítulo anterior.

de los estados revolucionarios. En el momento de realización de Yawar, a fines de los setenta, ya había un reconocimiento generalizado de que la etapa estatal revolucionaria había terminado. Esta circunstancia agudiza la posición crítica de Sanjinés en torno al proyecto asimilatorio del mestizaje. El mestizaje oficial, planteado durante el gobierno del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) (1952-1964), se plantea en la película como un proceso de negación de la identidad india debido a un deseo de progreso individual, implantado por el desarrollismo estadounidense. Por su parte, Kuntur wachana se realizó en tiempos en que el estado revolucionario del General Juan Velasco Alvarado todavía se encontraba vigente aunque en decadencia. El régimen había girado a la derecha para hacer frente a la presión ejercida por la agenda intervencionista en la región. Frente a esto, el filme de García Hurtado cuestiona la representatividad estatal de las poblaciones indígenas, como control ejercido de manera política y cultural. En su lugar, invoca, mediante la recreación de un hecho real de una toma de tierra, la revolución popular como una tarea todavía inconclusa. En cierta medida (de manera menos confrontacional que el filme de Sanjinés), la película discute el discurso estatal que celebraba el fin de lo político –esto es, la disolución de cualquier posible conflictividad— a consecuencia de la supuesta conversión de las luchas sociales en una forma estatal.

Considerando estos contextos de crisis, planteo que estas películas, en su búsqueda por proponer una imagen insurreccional del indígena que supere la invisibilización o una visión de éste como sobredeterminado por una representatividad estatal, regresa a las bases revolucionarias puestas en cuestión por las políticas de sus estados. Es decir, al brindar una narrativa sobre el indígena o campesino planteándolo

todavía como una fuerza social y política, se ofrece una crítica a los estados pero sin renunciar a las promesas revolucionarias que les antecedieron o dieron origen. En otras palabras, estas visualizaciones del indígena en resistencia no dejaron de operar dentro de una matriz discursiva oficial de tintes socialistas, con la cual se negocia una insurrección indígena que se visibiliza, pero todavía determinada por la lucha de clases y por una narrativa de progreso que coloca al indio como lo pre-revolucionario. Así, si Sanjinés y García Hurtado, siguiendo los postulados del "Nuevo Cine", buscaron restituir una voz marginal para continuar con una tarea emancipatoria que había sido interrumpida, ésta labor dependía de una recreación nostálgica de las fallidas promesas revolucionarias. De esa manera, lo que se lograba reponer para el futuro eran los principios socialistas ya traicionados, en un contexto en que el desarrollismo se implantaba como un nuevo colonialismo y se manifestaba el giro a la derecha de los estados.

Si el propósito del cine radical era "denunciar, explicar, esclarecer o simplemente reflejar la realidad" tal cual es, visibilizando para el espectador los antagonismos sociales no aparentes, en estas películas este nuevo realismo formulaba su visión de un futuro por venir, a la manera del destino histórico dictaminado por la vía socialista (Fradinger 117, 123). Dicho más específicamente para cada caso, en la película de García Hurtado, estamos frente a una "utopía del pasado", por la cual una lucha real por la tierra llevada a cabo por dos comunidades indígenas en Cusco se recrea ficcionalmente en función de una nostalgia por un tiempo de movilización previo al estado de Velasco Alvarado. Para decirlo de acuerdo a lo sostenido por el intelectual socialista peruano José Carlos Mariátegui, en *Kuntur wachana*, la insurrección del indio fue interpretada como el mito que daría pie a un protagonismo proletario sin el cual no se concretaría una redención

social y el nacimiento de "algo nuevo por venir" (230). Por el lado de *Yawar mallku*, la representación de los oprimidos, encarnados principalmente por un personaje indígena y otro mestizo, plantea también una utopía, en tanto éstos son considerados como sujetos que "todavía no son" pero "podrían llegar a ser" revolucionarios. De esa manera, en ambas películas se imagina la insurrección indígena como posible pero necesitada todavía de una guía, mestiza, masculina y obrera, venida por fuera del mundo rural, en donde se posiciona al indio. En suma, sostengo que el desarrollo de un discurso emancipatorio en estas películas se formula en base a la preservación del indio como otredad, como un mito (*Kuntur*) o una fuerza por organizar (*Yawar*) que precedería a un momento social y político de cambio.

Esta posición respecto a las poblaciones indígenas en los filmes sugiere una ambivalencia que también se expresa en la relación que se establece con la audiencia de estas películas, que son idealmente sectores indígenas y obreros. Como lo formula Moira Fradinger respecto al cine militante del Cono Sur, en el llamado Nuevo Cine se presenta "una tensión entre un pueblo que deviene futuro y uno que existe" (126). En *Yawar mallku* y en *Kuntur wachana*, si se buscó dar claridad y voz a quienes no la tienen, eso significó desconocer a un público "ya iluminado", que escribía su historia y expresaba sus voces a través de distintas formas de acción política previa a la consolidación de los estados revolucionarios. Esta tensión impide que este cine sea un instrumento que no sólo desestabilice jerarquías económicas, sino construcciones raciales y de género que reproducían ese colonialismo interno por el cual las poblaciones indígenas eran vistas todavía como necesitadas de dirección para contrarrestar sus opresiones.

El análisis que se desarrollará a continuación estará guiado por un examen de las construcciones jerarquizadas de tipo racial y de género que subsisten en las críticas hacia los estados que estos filmes plantean. Para ello abordaré conceptos como "colonialidad de poder" (al cual me he referido en capítulos precedentes) y "colonialidad de género" (desarrollado por María Lugones). Este último término me permitirá ir más allá de los limites (en la medida de lo posible) que impone un entendimiento de la opresión de la mujer indígena, el cual se basa en construcciones sobre diferencias biológicas y de roles sociales, las cuales constituyen, de acuerdo a Maria Lugones, the "light side of colonial/modern organization of gender" ("Coloniality" 2). Así, siguiendo el llamado de Lugones a intentar desafiar suposiciones universalizantes de la experiencia femenina y de cómo esta opera dentro de lo que es posible ver y oir en los filmes, brindaré una lectura de los silencios y de la "invisible presencia" (THOA) de las mujeres indígenas en las películas. Central para este fin será la indagación en el tema del héroe masculino y mestizo que se hace presente como agente revolucionario. A través de esta representación, abordaré ambos films como propuestas con una visión que obedecía a un momento de reacción contra un neocolonialismo imperial (más evidente en Yawar) o contra fuerzas nacionales de dominación ya consideradas obsoletas como el latifundismo (Kuntur). El cuestionamiento a este sujeto mestizo masculino y obrero, de acuerdo a las tramas presentadas por los filmes, se complementará con un análisis de la mediación filmica de parte de estos directores no-indígenas. Este examen se hará en relación a la metodología de cine participativo que estos directores propusieron en su intento por introducir un cambio en la visión sobre el indio.

II. Bolivia: Jorge Sanjinés y un cine junto al pueblo

1. Contexto

Como lo señalé en el capítulo II, con el estado liderado por el Movimiento

Nacionalista Revolucionario en 1952 surgieron prácticas culturales con fines

propagandísticos y, siguiendo un objetivo más profundo, con el deseo de perpetuar la

memoria histórica de la Revolución. La creación del Instituto Cinematográfico Boliviano

(ICB) en 1953 respondió a estos fines. Aunque sin cumplir con una función formativa

que dé continuidad a sus prácticas cinematográficas, el ICB fue un centro de propaganda

nacionalista-revolucionaria, a través de informativos semanales que se difundieron en las
salas de cine del país (Sanjinés C. 132).

Algunas de estas escenas acerca de la Revolución de 1952, sirvieron de inspiración para un joven Jorge Sanjinés. De esta experiencia como espectador, él recordaría imágenes como "la presencia de miles de campesinos de todo el país que, con las armas en la mano, vigilaban la firma del decreto de la reforma agraria de Ucureña; y la procesión de bravos y fieros mineros, envueltos en sus tacos de dinamita, cargando las armas que le habían arrebatado a la oligarquía" (37). Debido a que pasó la mayoría de su etapa de niñez y adolescencia en el extranjero, la percepción de Sanjinés acerca del proceso revolucionario se debió a lo que escuchaba en las noticias y a lo visto en los clips audiovisuales.

Sanjinés reconocería *Vuelve, Sebastiana* (1953) y al boliviano Jorge Ruiz (cuyo trabajo se analizó en el capítulo anterior) como la película y el cineasta que más le influyeron. En efecto, el cine de Sanjinés desarrolló características presentadas en algunas películas de su antecesor: el acercamiento a las comunidades indígenas, y la

búsqueda de una recepción fuera de las ciudades para las que el cine nacional se formó en primer lugar. Incluso, muchos de los que colaboraron con Ruiz pasaron a integrar el equipo de filmación de Sanjinés. Sin embargo, a diferencia de aquél, Sanjinés apostó por un camino más autónomo y radical. Su elección produjo un cambio en el cine boliviano: se pasó de validar un discurso estatal y una imagen de nación refundada por el cumplimiento de demandas populares (la Reforma Agraria, la nacionalización de las minas y la democratización de la educación), a una visión de un país que era extranjero para los propios bolivianos. Así, el cine de Sanjinés, a partir de los sesenta, recogía la desazón popular que se iba acentuando en relación al estado revolucionario surgido en 1952. Su cine ponía en cuestión el mito del progreso y la esperanza (temas del cine de Ruiz) de que una sociedad igualitaria pudiese surgir del proyecto nacionalista de 1952.

En 1964, el golpe militar que llevó al General René Barrientos al poder (hasta 1969) terminó de echar por tierra esta expectativa. Barrientos sentó las bases para la consolidación del intervencionismo estadounidense con la puesta en práctica de medidas contrainsurgentes. Una de ellas fue enfrentar al sector campesino con el minero, el cual pasó a ser el sector rebelde por antonomasia. Las reparticiones de tierras, así como la sindicalización campesina promovida durante el MNR habían domesticado la beligerancia y autonomía del movimiento campesino. Con el "Pacto militar-campesino", diseñado desde 1966 hasta 1977 como estructura institucional de enlace entre un sindicalismo paraestatal y el Ejército, se afianzó aun más la idea de un campesinado cooptado por el gobierno (Rivera, *Oprimidos* 112). Mientras que el gobierno de Barrientos buscó mantener esta división entre los movimientos para asegurar la

estabilidad del país, el control del campesinado y las poblaciones indígenas se volvió una pieza clave para el ejercicio intervencionista estadounidense durante los años sesenta.

Por su parte, el ascenso de Barrientos al poder le dio a Jorge Sanjinés paradójicamente nuevas oportunidades para desarrollar sus posturas estéticas e ideológicas. El nuevo presidente redujo el personal del ICB, pero luego nominó a Sanjinés como su director en 1965. La película *Ukamau* (1966) produjo el despido de Sanjinés de esa institución en 1967. En 1968, el gobierno disolvería el ICB. Con *Ukamau*, Sanjinés cerró una etapa de trabajo con el estado, alejamiento que lo llevó a formalizar una agenda autónoma y más radical respecto de sus propuestas anteriores. Luego de su despido, decidió formar junto al guionista Oscar Soria y al director de fotografía Antonio Eguino el colectivo Ukamau.

En su libro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1979), Sanjinés reflexiona acerca del compromiso político que la propuesta del colectivo fue alcanzando y el giro radical que se produjo en su obra a consecuencia de su aproximación a la realidad indígena. Sanjinés, a partir de la experiencia con Ukamau, juntaría a una crítica política una reflexión acerca de los límites y desafíos de "producir un cine de interés y atracción popular (...), que basara su objetivo en contribuir a crear conciencia en la *comunicabilidad* con el pueblo" (Sanjinés, *Teoría* 21). Como lo demuestra la extensión dedicada a comentar las peripecias filmicas relacionadas a *Yawar mallku* (1969), para Sanjinés este segundo largometraje significó la necesidad de complementar esa búsqueda formal por retratar la voz popular con una de tipo metodológica. Esta inquietud llevaría a incorporar la perspectiva del "pueblo" en la creación de contenidos filmicos que serían relevantes para su liberación.

En relación a esta metodología, en *Teoria y práctica...*, Sanjinés señala que "un filme sobre el pueblo hecho por un autor no es lo mismo que un filme hecho por el pueblo por intermedio de un autor; que como intérprete y traductor de ese pueblo se convierte en vehículo del pueblo" (61). Para Sanjinés, el compromiso de un director implicaría la renuncia de la centralidad de éste en el quehacer creativo; es decir, el director debe dejar de ser "autor" (equivalente a "autoridad") para convertirse en un engranaje más de un proceso que debe ser colaborativo. Tal colaboración es posible una vez que el director haya desarrollado la habilidad de interpretar y traducir la voluntad popular. En ese sentido, el cine para Sanjinés debería idealmente forjar una experiencia dialógica por la cual haya una apertura e intercambio entre distintas estructuras de pensamiento. Sin embargo, aunque enmarcado en el título de *Teoría y práctica...*, las reflexiones de Sanjinés se presentan más como aspiración que como un testimonio de lo que había logrado en sus prácticas filmicas hasta entonces, especialmente con *Yawar mallku*.

Sanjinés califica su segundo largometraje de ficción *Yawar mallku* (1969) como "la primera película antiimperialista de nuestro grupo de cine" (95). A consecuencia de la exhibición de *Yawar mallku*, el Cuerpo de Paz estadounidense, acusado en el filme de esterilizar a mujeres indígenas sin consentimiento, fue expulsado del país (Sanjinés, *Teoría* 19)². Para Sanjinés, este hecho significó entonces la prueba tan ansiada de que el cine militante podía tener un impacto político en la lucha contra el imperialismo estadounidense. Sin embargo, si este hecho fue suficiente para que Sanjinés calificara su película como "anti-imperialista", no lo fue para considerarla realmente intercultural y,

² La expulsión se produjo en el gobierno de Juan José Torres (1971).

en ese sentido, forjada "junto al pueblo" ³. Para el director, el reconocimiento de que el verdadero cine militante era uno realizado "junto al pueblo" surgió de filmar una película en la que, según lo acredita posteriormente él mismo, no se dio justamente una experiencia que permitiera a la comunidad indígena intervenir en la creación de su propia imagen. En ese sentido, la "diferencia indígena", para decirlo en términos abstractos, se muestra particularmente difícil de congraciar con la definición homogenizadora de "pueblo", que Sanjinés mencionaría una y otra vez, aludiendo a un vocabulario arraigado en el protagonismo militante que tomó el sector obrero frente al campesino en el contexto boliviano.

2. Yawar mallku (1969)

Inspirado en una noticia sobre esterilizaciones forzadas efectuadas a mujeres indígenas por el Cuerpo de Paz estadounidense, el grupo Ukamau enrumba al Altiplano para hacer un filme que haga esta denuncia. Sanjinés conoce en el camino a Marcelino Yanahuaya, el *mallku* de la comunidad de Kaata, a quien le propone realizar la película con la participación de su comunidad. Aunque Yanahuaya acepta, los comuneros reciben primero al equipo de filmación con desconfianza y luego con hostilidad. Sólo un integrante del equipo habla quechua, lo que dificulta aun más la comunicación. La razón

_

³ Catherine Walsh ha desarrollado este concepto a través del examen de los movimientos indígenas ecuatorianos que alcanzaron un nuevo impulso en 1990, en su larga historia de luchas. Para Walsh, este término, que sale de los movimientos, es "un principio ideológico y político que alude a la necesidad de una transformación radical de las estructuras, instituciones y relaciones de la sociedad, en la cual la defensa de lo propio y distintivo tiene cabida." ("Estado", 223). En el contexto al que nos referimos en este capítulo, la interculturalidad se presenta como una aspiración, aunque no de la magnitud y la resonancia que Walsh señalaba para el caso ecuatoriano en los noventa. El acto fílmico, como lo vemos en este capítulo, se vincula más a una esfera micropolítica de las relaciones sociales. En el capítulo final, el planteamiento será otro, cuando el quehacer fílmico intercultural se vincule con proyectos políticos de autorepresentación que buscan desafiar la exclusión indígena de los marcos nacionales.

de este comportamiento fue que la autoridad no había realizado la usual consulta comunitaria que era necesaria antes de llevar a cabo acciones que afectarían a toda la colectividad. Los nuevos visitantes en un momento fueron vistos como "gringos sonrientes y obsequiosos" y luego como comunistas, lo que exacerbó aún más los ánimos de la gente (Sanjinés, *Teoría* 30). Para aclarar sus sospechas, la comunidad decidió realizar una ceremonia conocida como jaiwaco que consiste en la lectura de hojas de coca. Las hojas anunciaron que los visitantes venían con buenas intenciones (Sanjinés, Teoría 26-27; Hanlon 45). A partir de esta experiencia, Sanjinés anota que su error y el de su equipo fue interpretar la comunidad como representada verticalmente por su líder, creencia que el director calificaría culposamente como "burguesa". Sin embargo, esta experiencia fallida de comunicación intercultural no quedó en la sola anécdota. Sanjinés reconocería también en el filme esta mirada "clasista" y "vertical", la cual habría ocasionado que el quehacer cinematográfico no lograra una "comunicabilidad con el pueblo" (Sanjinés, *Teoría* 21, 62). Para él, la película, pese a basarse en una noticia real, fue contada como un "cine de ficción", con encuadres individualizados y saltos temporales retroactivos, lo que la colocaba en "un peligroso grado de inverosimilitud" respecto de las realidades indígenas y campesinas (21). A esto se suma que, en el caso particular de las esterilizaciones forzadas, ni la noticia ni el interés de hacer la denuncia salieron de la comunidad de Kaata. Incluso Sanjinés señala en sus reflexiones que "allí no había asomado un médico nunca" (30). Sin embargo, aunque se lamente acerca de esta experiencia fallida de comunicabilidad inter-cultural, el argumento de su película no deja de construirse en base a esa "falla": el filme habla de fronteras simbólicas entre el mundo "moderno" y el indígena, y cómo ambas esferas se juntan de manera problemática en el

momento de invocación de la lucha. Asimismo, como lo veremos a continuación, el retrato del indígena y de la "indigeneidad" en la película se construye en virtud de una marginación femenina. Más aún, el filme adopta claves de género y clase que emparentarían el retrato indígena con postulados ofrecidos por los teóricos del desarrollismo de la década de los sesenta, justamente las bases de ese imperialismo contra los que Sanjinés se declaraba exitoso.

2.1 Argumento: los personajes y sus espacios (campo/ciudad)

La película empieza relatando la historia de Ignacio y Paulina. Ignacio es el *mallku* (que significa "autoridad" y "cóndor" en aymara) de una comunidad en el Altiplano. Es interpretado por el verdadero líder de la comunidad de Kaata, Marcelino Yanahuaya. Borracho, éste tiene un altercado con su esposa Paulina, a quien responsabiliza de la muerte de sus tres hijos por haberlos llevado al hospital de la zona. Ignacio la acusa de estar maldita. Paulina es golpeada por su esposo, a quien luego perdona en la escena siguiente. Desde el inicio, la mujer se presenta débil y poco fiable por haber acudido a los servicios de salud sin la aprobación de su esposo. La comunidad se muestra preocupada por la muerte de los hijos de ambos y porque Paulina ya no puede procrear. Entonces, en conjunto deciden averiguar las causas. La siguiente escena, en un salto temporal anticipatorio, muestra a los militares de la zona apresando y disparando a los jefes de la comunidad, incluido el *mallku*. Los espectadores desconocemos los motivos, pero los averiguamos después.

Tras este suceso, se pasa del campo a la ciudad. Paulina traslada a Ignacio a La Paz para que, con la ayuda del hermano de éste, Sixto, reciba cuidados médicos. Durante este viaje se acentúa la idea del tránsito y la diferencia entre el espacio urbano y rural a

través del sonido y de la mirada de la mujer indígena. A medida que ésta entra al espacio urbano en un camión llevando a su esposo herido, un ángulo en contrapicado recrea la mirada atónita de Paulina (imagen 1) frente a la enormidad de los edificios de la ciudad. El ángulo transmite la subordinación de la mujer indígena en relación a un espacio alienante en el que no podrá desenvolverse sin ayuda. Una vez introducida la ciudad en la película, se deja de lado lo que parecía ser una historia acerca de Paulina. Con la aparición de Sixto, la trama girará en torno a él y al reconocimiento progresivo de su fallida asimilación, como era la expectativa dictaminada por los preceptos modernizadores que rigen la ciudad. Frente a este giro en la historia, Paulina se vuelve la imagen de la mujer indígena que no es protagonista, que es devota del cuidado de su esposo pero pasiva y sin participación en las decisiones que la conciernen y que se harán más adelante.



(imagen 1)

Por su parte, la primera aparición de Sixto se produce como parte de la secuencia de planos y sonidos que remarcan los contrastes entre la ciudad y el campo que se despliegan durante el viaje de Paulina. Los ritmos frenéticos de la máquina de la fábrica en donde trabaja contrastan con la apacibilidad del Altiplano. En la ciudad, Sixto hace

frente a las dinámicas racializadoras del día a día. Sixto habla español y, en contraste con Ignacio y los pobladores de su ex-comunidad, no viste poncho ni sandalias, sino pantalón, camisa y zapatos. En una escena, insultado como "indio bruto" por un compañero a quien hiere involuntariamente jugando al fútbol, Sixto responde airado: "¿Indio? ¿Me conoces acaso? ¿Me has visto nacer? No soy indio, carajo" (Sanjinés). La respuesta de Sixto es sintomática de las tensiones raciales que afectarán al personaje en su misión de salvar a su hermano, y que culminarán en su reconocimiento del mestizaje como falsa promesa de inclusión social. En este punto de la trama, la reacción de Sixto es un esfuerzo por controlar su imagen frente a otros sujetos urbanos en el plano cotidiano. Para quitarle fundamento al insulto, lejos de polemizar con el amigo sobre la atribución racista anexa al concepto de indio. Sixto afirma que tal calificativo no puede corresponderle porque su interlocutor no lo ha visto nacer. El calificativo de "indio" no es debatido como una cuestión cultural sino que aparece asociado biológicamente al origen materno. Es la mujer quien carga con la "indigeneidad". Mediante tal lógica, Sixto reproduce una racionalidad que deshumaniza la identidad india, al naturalizar una visión que feminiza a estas poblaciones y, por tanto, justifica su diferencia y subordinación. En tanto otredad, estas poblaciones indígenas son vistas, desde el ámbito de la ciudad, en oposición a la promesa de ascenso individual y masculino formulada por la modernidad. En el siguiente apartado, veremos cómo la narrativa que se desarrolla en el campo, que gira en torno a los hechos que desencadenan la muerte de Ignacio, la defensa de las mujeres, de sus cuerpos y su capacidad reproductiva se formulan como un asunto comunitario. La lógica indígena, asociada de manera esencialista al campo, se opone a la visión de la ciudad dentro de una crítica que la película formula acerca del paradigma desarrollista (el cual se explicará también en el siguiente punto). Sin embargo, esta articulación de una lógica indígena comunitaria dentro de esta crítica no implica necesariamente un despliegue de una perspectiva salida de las mujeres.

2.2 La crítica al desarrollismo y al mito del mestizaje

Cuando Sixto le pregunta, Paulina cuenta los sucesos que desencadenaron el intento de asesinato del *mallku*. A través de un salto temporal hacia atrás (o retrospección), se resuelve el misterio de la infertilidad de Paulina y las razones que llevaron a la represalia militar. Intrigada por saber acerca del futuro de Ignacio y Paulina luego de la muerte de sus hijos, la comunidad convoca a una lectura de hojas de coca, luego de la cual se concluye que la esposa del *mallku* no puede procrear. Los extranjeros que han llegado para hacerse cargo del hospital son señalados como los responsables de la infertilidad de la esposa del *mallku*. Los "gringos", apelativo usado por los comuneros, son los doctores estadounidenses del Cuerpo de Paz que han llegado a la zona a hacerse cargo del Centro de Maternidad. Así, la retrospección narrativo-temporal, que se abre por la intervención de Paulina, irá revelando los sucesos acontecidos en el campo de manera intercalada con la otra narrativa urbana del presente, en donde un Sixto desesperado lleva a cabo una serie de acciones para salvar a su hermano. De esa manera los movimientos temporales hacia atrás y hacia delante coinciden con la división entre campo y ciudad: los pendientes que deja la narración del pasado de la mujer indígena, como la infertilidad de Paulina y la agonía del mallku, serán resueltos con las decisiones que ejecute Sixto, el hombre urbano, en el presente. Esta división de roles de géneros se manifiesta también en tanto Paulina como las mujeres de su comunidad no participan en el ámbito público de la

discusión comunal y de la lucha por el control de sus propios cuerpos. A esta invisiblización, que la película no critica sino que reproduce, volveré más adelante.

Por su parte, los doctores estadounidenses del Cuerpo de Paz en su primera aparición en el filme no se comunican en quechua sino en español, pese a que parecen entender la lengua del lugar. Las barreras de comprensión no sólo son lingüísticas sino también culturales y éticas, y se manifiestan a través del asistencialismo y la engañosa actitud de los doctores. En una escena, los doctores se presentan ante la comunidad acompañados de los soldados que se encargan de resguardar la zona. El doctor principal dice: "Hemos venido con mucho esfuerzo para que ustedes se desarrollen. Tenemos estas ropas que son regaladas por los hijos de los extranjeros que viven en La Paz" (Sanjinés, Yawar). Añade: "[Estas ropas] son traídas para que todos los niños puedan tener una ropa como ésta" (Sanjinés, Yawar). Así, el desarrollo que se ofrece en el campo se reduce al ornamento, con el cual se intenta implantar un deseo en los pobladores basado en una falacia: contar con la ropa de los "niños extranjeros" hará que de alguna manera se parezcan a ellos. Los niños indios que se disfrazan de "extranjeros" representan la fallida promesa inclusiva del mestizaje: uno se disfraza de lo que no es o de lo que no puede llegar a ser. Como en el caso de Sixto, hay aquí una estrategia de seducción pero que, a diferencia de este personaje, no logra calar en los miembros de la comunidad. La comunidad se da cuenta de que no puede confiar en los doctores, en quienes recae cada vez más la sospecha de que realizan prácticas esterilizadoras. La comunidad les devuelve la ropa donada.

En otra escena en la que los doctores se encuentran con Paulina en un camino, ésta se niega a venderles los huevos de su cesta, incluso por el alto precio que le ofrecen.

Paulina se rehúsa a hacerlo debido a que la comunidad necesita que ella vaya al mercado a venderlos. Los "gringos" no entienden esa lógica. Más bien, tratan de instigarla a que haga lo contrario a los deseos de la comunidad. Sin embargo, pese a la resistencia de Paulina, al final los doctores ya se han aprovechado de ella y bloqueado su capacidad reproductora. Los "huevos" de Paulina no fueron objeto de transacción, en este caso, sino que fueron tomados sin que ella lo supiera. Una vez que otra lectura de hojas de coca confirma las sospechas de Ignacio acerca de la culpabilidad de los doctores, los hombres de la comunidad se dirigen al Centro de Salud a escarmentar a los responsables castrándolos.

Estas dos escenas, enfocadas en las relaciones entre la comunidad y los doctores, ofrecen un retrato positivo acerca de la comunidad en tanto muestran en relación a ésta una estructura de pensamiento que resiste a la alienación pese al intento de los agentes extranjeros. Tal lógica, que desemboca en la justicia comunitaria ejercida contra los doctores, se formula en oposición a prácticas de exterminio cultural (vistas a través de la ropa venida de la ciudad y del intento de transacción de los huevos de Paulina) y de exterminio físico, que se administran a través de la muerte del *mallku* y en el cuerpo de las mujeres indígenas. Todas estas prácticas son denunciadas como un ejercicio estatal que impone límites en la producción de sujetos nacionales.

El retrato de las mujeres en la película, como víctimas y representantes de la "indigeneidad", se forja a partir de una visión promovida por los agentes del desarrollo contra los cuales, irónicamente, la película se opone. Junto a la retórica asistencialista para justificar la expansión imperial, los teóricos del desarrollismo en los años sesenta diseñaron un modelo de subjetividad, del cual el progreso dependía en última instancia.

Como lo señala Saldaña Portillo, "development's goal is neccesarily twofold: producing 'developed' capitalist national economies and thereby 'developed' citizens therein" (13). Así, la promesa de una masculinidad plenamente realizada fue dirigida tanto a los agentes foráneos del desarrollismo como a los propios sujetos que eran el objetivo de este paradigma. Más aún, como lo sostiene Molly Geidel, en los sujetos del subdesarrollo se buscaba instalar "el deseo por la modernidad", acudiendo a viejos legados coloniales basados en construcciones de género que equiparaban la amenaza del comunismo con la homosexualidad y un excesivo poder femenino. El sujeto-agente de transformación, por tanto, debía ser progresista, emprendedor, individualista y masculino. Frente a esta amenaza, o como se le llamó también la "enfermedad del comunismo", la inclusión ciudadana y la nación misma era pensadas en términos de una hermandad masculina. Sin embargo, la lógica lineal sobre la que se planteaba la modernización no sólo se articuló mediante una jerarquización de géneros, sino que ésta operó en confluencia con diferenciaciones raciales. Como lo señala Geidel, "before a nation would be able to integrate fully into the global economy, its indigenous rural population would have to undergo, a spiritual shift, tranforming from passive, tradition-and-community-bound villagers into rootless, individuated laborers" (768). De esa manera, las sociedades indígenas, consideradas vulnerables a la enfermedad comunista y vistas como obstáculos para el progreso, debían desaparecer gracias a este modelo de desarrollo asociado con el individualismo y la masculinidad. De esta manera, el subdesarrollo quedaba asociado a una pasividad descrita en términos femenino e indígena, relación que además tiene sentido con una visión de la mujer como guardiana de la tradición. Así, el triunfo del desarrollo sería ir de una pasiva y feminizada indigeneidad a una subjetividad masculina

nacional. Podemos decir, entonces, que así como el desarrollismo neocolonial (que condenaba a los países de la región a la periferia) se asentaba sobre construcciones de raza, clase y género, la práctica revolucionaria imaginada en la película continuaba reproduciendo concepciones jerarquizadas entre razas, géneros, así como de saberes e historias.

A la muerte del *mallku*, el lado opuesto de la representación de las mujeres como guardianas de la indigeneidad será constituido por el retrato de Sixto como héroe antiimperialista. El siguiente apartado tratará acerca del proceso subjetivo por el que pasará este personaje y que lo colocará como líder de la comunidad indígena a la que regresa para vengar a su hermano.

2.3. La emancipación forjada desde la ciudad

2.3.1 El proceso subjetivo de Sixto

Sixto en su intento por encontrar la sangre para salvar a su hermano va enfrentándose con obstáculos que contradicen esa promesa de inclusión mestiza, que lo legitimaría como sujeto capaz de navegar por la sociedad urbana, y que habría además justificado la negación de su identidad como indio. El hospital de la ciudad lo lleva por un engranaje burocrático por el que termina estando cara a cara con representantes de la clase alta que dirigen las instituciones de salud. Sixto fuerza su ingreso al recinto en donde el doctor Millán oficiaba una celebración de bienvenida al nuevo grupo de científicos extranjeros que suponemos remplazaría al de doctores asesinados. Sixto es ignorado por el doctor una vez que le pide a éste ayuda para conseguir el tipo de sangre necesaria que necesita Ignacio. En ese momento, se escuchan a los elegantes comensales murmurando desde el fondo "¡Es un indio!". El doctor Millán, imperturbable, continúa su

discurso en que sostiene que las políticas de salud promovidas por el gobierno tienen la intención de desterrar "al hechicero emplumado al cual hay que desplazar por el científico" (Sanjinés, *Yawar*). Sixto, ignorado, cabizbajo y sin ayuda, regresa al hospital en donde se entera de la muerte de su hermano. Tal hecho desata su transformación: en la siguiente escena, vestido con chullo y sombrero, Sixto regresa al campo junto con Paulina, ocupando simbólicamente el vacío de autoridad dejado por Ignacio (imagen 2). A la escena del regreso le sigue un primer plano de múltiples brazos alzados al cielo sujetando armas (imagen 3).





(imagen 2) (imagen 3)

En la ciudad, la política asimilacionista del mestizaje es descartada como alternativa de inclusión y reconocimiento ante el exterminio en el campo. De la misma manera en que el paternalismo de los integrantes del Cuerpo de Paz se mostraba engañoso, el mestizaje constituye una oferta ciudadana que se presenta falaz en la ciudad. Como lo señalé, Sixto se da cuenta de este engaño de manera progresiva. Esta transformación que lleva al personaje a tomar las armas hacia el final se emparenta a un proceso subjetivo de descolonización (como ha sido entendida por la crítica decolonial) aunque hasta cierto punto, como lo explicaré más adelante.

En el encuentro con las autoridades médicas, la identificación de él como "indio" sería la confirmación de aquello que fue anticipado por el amigo en el partido de fútbol. Pese a sus esfuerzos, Sixto nunca había dejado de ser para otros aquella identidad que, junto al campo, pensó haber abandonado. Asimismo, en un significativo paralelo, la escena en que Sixto lucha por ser escuchado por el doctor Millán se intercala con la escena climática del enfrentamiento los comuneros y los doctores estadounidenses en el campo. Mientras los comuneros, liderados por Ignacio, consiguen castigar a los doctores, Sixto frente a los otros médicos de la ciudad no puede ganar. Previo a su transformación, el grito de ayuda de Sixto es todavía una búsqueda por reconocimiento, por el cual afirma el poder de las instituciones a las que piensa puede apelar por su condición de asimilado y, más específicamente, porque habla español. El español, como lo corrobora el discurso del doctor Millán, se presenta como la lengua del conocimiento, así como de la burocracia institucional. Es así que adoptar el español y negar el origen no implican el reconocimiento de una paridad. La política lingüística en el filme revela que la deshumanización de la identidad india se asocia también con una jerarquía de conocimiento, por la que el saber indígena no es asumido como tal sino reducido a pura superstición y hechicería.

Ante los ojos de la clase alta capitalina, la asimilación de Sixto siempre será insuficiente. No sólo se niega su reconocimiento como interlocutor, sino, más profundamente, de una condición como ser humano. En el caso de Sixto, se produce lo que Nelson Maldonado Torres ha denominado "misanthropic skepticism", concepto que hace referencia a la duda acerca de la humanidad del sujeto colonizado (245). La duda acerca de la humanidad del personaje se conecta, en el caso de esta escena, con una

racionalidad científica que es racista. El racismo se revela como central para el proyecto moderno (en su variante desarrollista de mitad del siglo XX) y ejecutado a través de una administración monopolizada del conocimiento y la vida. Se trata, asimismo, de un control que proviene de una acción masculina (de parte del doctor). Frente a esto, la acción que resiste esta dominación se manifiesta como masculina también.

Con decolonización, Maldonado-Torres se refiere al proceso subjetivo de deracialización por el cual el "condenado" (o "damné", como lo denomina siguiendo al pensador antillano Frantz Fanon) busca contrarrestar la negación de su propia humanidad. En el caso de Sixto, éste atraviesa por un limitado proceso de decolonización en la ciudad pues, aunque crítico de la subordinación racial, no ve, en palabras de Freya Schiwy, "the intersection of gender relations and colonial subalternization" que opera en las diferencias raciales que causan su deshumanización (Schiwy, "Decolonization" 272)⁴. Visto así, aunque el filme rechaza la deshumanización en el caso del mestizo, no lo hace al punto de cuestionar el imaginario colonial en relación a las mujeres, en vista de que éste es reproducido no sólo por los agentes de poder sino en figuras como Ignacio y Sixto, quienes encarnan la promesa del cambio social. Siguiendo a Schiwy, "the colonial imaginary has employed gender as a metaphor and means of subalternization, a metaphor that resulted not only in the representation of territories as female virgin lands that the conquerors penetrated with the sword in hand" (Schiwy, "Decolonization" 275). El ego conquiro (para usar un término de Enrique Dussel) de la neocolonialidad, así como el "yo revolucionario" operan a través de una subjetividad masculina que declara al otro

⁴ Esta intersección es justamente uno de los temas claves de los videos indígenas bolivianos, que serán tema del último capítulo de la tesis. Éstos serían resultado de otro momento de la metodología participativa ambicionada por Sanjinés.

femenino como el objeto a ser conquistado o recuperado de la dominación imperial. En el tiempo neocolonial que recrea el filme, es la esterilización lo que violenta el cuerpo de las mujeres y atenta la reproducción de la "indigeneidad". En la guerra antimperialista, lo que se disputa es el cuerpo de las mujeres y no de los hombres.

2.2.2 El silencio de Paulina

Entonces, a diferencia de Sixto, el proceso de decolonización de Paulina carece de desarrollo en el filme. Así, no accedemos a un discurso que despliegue una subjetividad, a través del cual se ponga en evidencia un reconocimiento de la propia deshumanización. Cabe, entonces, la pregunta de si el "silencio" de Paulina se debe a que ésta siempre ha mantenido ese reconocimiento (después de todo, ella fue parte de la colectividad que escarmentó a los doctores), o de si la falta del discurso del personaje expresa más bien su condición de subordinada en tanto representante de una "indigeneidad", la cual, leída desde perspectiva desarrollista, equivale al mantenimiento de la tradición y a la inacción política. Como señalé, en la comunidad del Altiplano, las mujeres indígenas son visibilizadas en función de su rol reproductivo, que las hace objeto de disputa entre una comunidad liderada por Ignacio, quien busca averiguar qué o quién "siembra la muerte en el vientre de sus mujeres" y el Cuerpo de Paz que las esteriliza sin consentimiento. Al ser vistas solamente en un aspecto biológico reproductivo, y no desde una perspectiva que sin excluirlo vaya más allá de este rol, esta condición se traduce en falta de iniciativa o ausencia de discurso. Así, el ultraje a sus cuerpos hace que el "no consentimiento" del ejercicio biopolítico pase a ser la condición natural por la que la mujer es interpretada en el filme y puesta al margen de la lucha, la cual queda como una iniciativa sólo entre hombres.

A lo anterior se suma, que a diferencia de Sixto, Paulina no cambia de traje cuando llega a la ciudad. Su vestimenta sigue siendo una falda y un poncho, así como un sobrero algo plano, lo cual contrasta con la pronunciada pollada y sombrero de copa de las "cholas" en la esfera urbana. Este tipo de vestimenta es la que lleva, por ejemplo, la comadre de Sixto, a quién éste acude para que pedirle dinero que pueda ayudarle a salvar a Ignacio. La vestimenta de la comadre entabla una relación con su posición de dueña de un negocio, un restaurante en un barrio. El traje racializa a los cuerpos, sobre todo en el caso de las mujeres, y se convierte en una marca identitaria que inserta a Paulina en una narrativa que interpreta sus silencios y posición al margen de los eventos revolucionarios (liderados por los dos hermanos) como resultado de su "indigeneidad". De esa manera, como lo he sostenido para el caso del Sixto, la película termina reproduciendo sobre el cuerpo femenino indígena, aquella lógica del progreso que busca criticar. Es esta lógica la que nos facilita el filme. Como espectadores, estamos sujetos a ver cómo la lógica del progreso afecta la subjetividad masculina, pero no cómo ésta misma afecta y complica una representación de las posibilidades emancipatorias que desarrollan las mujeres tanto en el funcionamiento comunitario como en la lucha social. Más aun, el silencio de las mujeres serían resultado de construcciones heteropatriarcales de género que terminan influenciando en la representación de la lucha social. En ese sentido, el silencio las mujeres, que termina reproduciendo el filme, es posible de formular desde una idea de revolución como un evento (una lógica bien moderna, por lo demás), desarrollado en un espacio social liderado supuestamente por el hombre.

El Taller de Historia Oral Andina (THOA) de Bolivia, en una investigación realizada sobre el la mujer andina y la resistencia comunitaria, se propone "la tarea de

explicar el porque de esa aparente ausencia y no-visibilidad femenina en la historia, a tiempo de indagar sobre el cómo de su silencio e invisible presencia" (THOA, La mujer 12). En dicho estudio, se equipara "invisible presencia" al silencio, lo cual es común con en el filme de Sanjines. Yawar mallku, en vista de que valora el acto revolucionario como un evento desarrollado en la esfera social y política (la pública), y no en un ámbito doméstico. No se trata de revertir la jerarquía que impone el paradigma moderno/desarrollista acerca de estos dos espacios, sino de mostrar, como lo propone el THOA, la interdependencia y complementariedad entre ambos. En ese sentido, los investigadores del THOA se preguntan: "esa actitud silenciosa, ¿no encubre prácticas de resistencia que no acceden a la palabra ni a un reconocimiento de un rol político, de liderazgo, que se desempeñe visiblemente en el espacio público?" (La mujer, 25). Contrario a lo que Sanjinés plantea, la propuesta aquí es voltear la mirada hacia la vida cotidiana en donde la mujer andina se hace cargo de "la preparación de los alimentos, el cuidado de los hijos, la distribución del producto de consumo, la reserva y la reproducción, la confección de la vestimenta, la crianza de animales y muchas otras tareas vinculadas a la reproducción de la vida y a la organización del abastecimiento familiar" (La mujer 27). A través de este enfoque, se pueden considerar las iniciativas femeninas desde un campo de reproducción comunitaria, que es lo que constituye su participación política en la esfera social.

La división del trabajo por sexo no radica, en este sentido, en una subordinación y relego político de la mujer. Sin embargo, como señalamos, es esta división la condiciona la visibilización de Paulina y las mujeres indígenas en el filme. Curiosamente, la película da pequeños indicios, que no desarrolla, sobre la relevancia del rol de Paulina en el

funcionamiento comunitario. Recordemos que, de camino al pueblo, niega vender los huevos a su cesta a los doctores. Sin embargo, la escena sirve más bien para oponer una ética comunitaria, que le demanda a Paulina llevar los huevos al mercado, lo que sugiere que serán intercambiados por otro producto, versus la lógica mercantil de los doctores que quieren que comprárselos a cambio de dinero. La otra escena sería el regreso de Sixto al campo junto con Paulina. Aunque se ve la silueta de ambos aproximándose desde el horizonte (imagen 4), la toma evoluciona hacia una captura sólo del rostro de Sixto (imagen 2). De esa manera, en esta escena del regreso lo que se sugiere es el advenimiento de una lucha social en términos masculinos. A esta escena regresaré más adelante. La visibilidad de Sixto, versus la silueta de Paulina, desconoce la formación de una nueva pareja desde una lógica comunitaria que empoderaría a ambas figuras. Como lo señala el THOA, "nadie (ni hombres ni mujeres) adquiere el status de la persona adulta y plena socialmente, si es que no ha sido reunido (por la sociedad) con su pareja, completando la unidad de la persona social". Visto así, es la compañía de Paulina quien garantizaría, en última instancia, el liderazgo de Sixto.



(imagen 4)

2.2.3 La acción revolucionaria masculina e individual

Con la muerte de Ignacio y el consecuente reconocimiento de Sixto de su condición de condenado, viene el momento de la acción política. ¿Pero qué es lo que promueve esta acción política? ¿Es el regreso de Sixto al campo una acción motivada por una crítica hacia la colonialidad que afecta tanto a sus pares indígenas como a los mestizos, tanto la muerte de su hermano como por la esterilización de las mujeres? ¿O se trata más bien de un acto de venganza personal ante su propia deshumanización? Frente a estas preguntas, la trama presenta la acción como un desenlance individual: es el regreso de Sixto el que ocasiona las manos levantadas con armas hacia el final. Antes de este momento, la comunidad altiplánica había sido dejada de lado en la trama en la película, quedándose en el momento de la represalia contra los doctores. Sixto regresa, pero en calidad de líder, condición por la cual la lucha es retomada. El regreso de Sixto al campo no significa que la reformulación de lo nacional, en oposición al desarrollismo, esté amparado en el accionar indígena. Si en el paradigma desarrollista el sujeto moderno era un agente individual y masculino, Sixto como héroe antiimperialista recae en una travesía personal que no lo aparta de estas características. Es así que el personaje, en su trayectoria campo-ciudad-campo, refleja el paso de un espacio de opresión indígena a la modernidad para desde allí obtener una conciencia revolucionaria que lo lleve a liderar a su pueblo. Frente a los paradigmas raciales y de género que han condenado al indígena del campo al exterminio, este líder masculino obtiene su capital para la lucha a través de una experiencia "por fuera". Frente a la posibilidad de una afirmación identitaria mestiza e indígena, que vaya más allá de una búsqueda por el reconocimiento planteado desde las ideologías que ostentan el poder, Sixto queda en una posición irresuelta. El mismo

Sanjinés plantea en *Teoría y práctica*...una interpretación que busca aclarar las dudas acerca de lo que fundamentaría el liderazgo de Sixto.

Es necesario hacer ciertas distinciones porque es peligroso confundir la necesidad de revitalizar y exaltar la cultura nacional con la tendencia, en el fondo racista, a caer en el indigenismo como corriente de lucha. En *Yawar mallku*, el regreso de Sixto, el hermano convertido en obrero y que al comienzo de la historia niega su condición de indígena, no significa, por el hecho de volver llevando nuevamente los atuendos campesinos, una exaltación de lo indio por lo indio. No. Durante toda su experiencia en la historia, en su conflicto con la burguesía que le niega la sangre para Ignacio, en el conocimiento de lo que pasó en el campo con su hermano, Sixto toma conciencia y regresa al campo a tomar el lugar dejado por Ignacio para continuar la lucha desde el fondo de la nacionalidad, desde el origen de su identidad. Sixto no renuncia a su condición de obrero, pero asume su identidad nacional como un arma más de resistencia respecto del enemigo que intenta disolverla. Su regreso es también un símbolo de la unidad de obreros y campesinos. La lucha de clases está planteada. (97)

Para Sanjinés, la toma final de los brazos alzados sosteniendo armas sería la exclamación del acto de lucha como síntesis entre obreros y campesinos, aunque reunidos bajo la condición del liderazgo obrero. Si bien el personaje desiste a ser reconocido como sujeto con derechos ante los agentes modernos que operan en la ciudad, esta actitud no implica que regrese a plegarse a un proyecto emancipatorio gestado desde la afirmación de una "indigeneidad" (que se formule en contraposición a la carga peyorativa adherida al concepto de "indio"). Frente a la posibilidad de una afirmación identitaria mestiza e indígena, por fuera de una búsqueda por el reconocimiento planteado desde las ideologías que ostentan el poder, Sixto queda en una posición irresuelta que no es racial, ni en un sentido biológico o cultural. No termina siendo un personaje movido, en palabras de Maldonado Torres, por "the desire to restore ethics and to give it a proper place to transontological and ontological differences" ("On the Coloniality", 256).

En el filme, vemos que la conciencia revolucionaria que convoca a una rearticulación nacional masculina queda personificada en la superación tanto del indio como de la alienación mestiza. Una prueba de ello es que Sixto, de acuerdo con los

doctores que atienden a Ignacio, no puede ayudar a su hermano porque tiene un tipo de sangre incompatible. Este hecho nos lleva al viejo tema de la raza como herencia biológica. Como lo señala Javier Sanjinés C., en la novela indigenista boliviana, la metáfora de la sangre se hacía presente como forma de controlar el ascenso de poblaciones mestizas y cholas (145). En Yawar mallku (en cuyo título, "Yawar" se traduce como "sangre") se produce lo contrario: el vínculo sanguíneo ya está roto. Este hecho, sumado a lo dicho por Sanjinés en la cita de arriba, pone de manifiesto la aspiración de la película por anular las distinciones raciales, en consonancia con la intención homogenizadora del mito oficial del mestizaje. Tal coincidencia revela que, si bien es cierto Sanjinés plantea una mirada dignificadora y rebelde del sector campesino, percibido como cooptado por el estado en ese tiempo (sobre todo a partir del pacto militar-campesino de Barrientos), tal visión refuerza una condición originaria en relación a estas poblaciones. Lo "indio", visto en conexión con el campesinado y no con otra esfera, sirve de trinchera identitaria en tanto representa una nacionalidad auténtica frente a la alienación traída por el enemigo extranjero. De ese modo, el nacionalismo propuesto en función del indio no se diferencia mucho de aquel ideado por la Revolución del MNR, luego de 1952, a través del cual se proclamaba el pasado inca para autentificar al nuevo estado mientras que se localizaba al "campesino" como superación del indio en el presente.

De manera similar, en *Yawar mallku*, lo "indio" es el impulso de una empresa revolucionaria que no sería llevada a cabo en los términos de una consulta comunitaria (como la reconocida por el propio Sanjinés en sus reflexiones sobre las circunstancias de filmación). En última instancia, de este sujeto no depende el cambio histórico que deberá

producirse. Como lo plantea Josefa Salmón, éste sería el "proveedor" de una identidad ("Etnicidad", 180), en este caso la revolucionaria, en vista de lo cual queda en un segundo plano cuando se hace el llamado para ejecutar la acción política.

La idea del "obrero" liderando una vanguardia pone a Yawar mallku en diálogo con el pensamiento revolucionario que se generó desde el llamado socialismo andino durante la década de los veinte, el cual sería adoptado por el MNR. Para José Carlos Mariátegui, considerado uno de los representantes claves de esta corriente, el mestizo no es aquel que debería liderar la revolución nacional. En el pensamiento mariateguista, el indio juega un rol clave en la formulación de la identidad nacional, frente a lo cual el mestizo era considerado un sujeto híbrido, poco confiable, siguiendo al imaginario científico de fines del siglo XIX. Jorge Coronado, sin embargo, hace hincapié en la contradicción entre esta posición negativa hacia el mestizo y la apreciación de Mariátegui sobre una cosmovisión "autóctona" en la poesía chola o mestiza del peruano César Vallejo (Mariátegui 259; Coronado 40). Tal contradicción no es tal, sin embargo, dentro de un horizonte revolucionario en donde el indio fue valorado como alusión hacia un pasado al que hay que regresar, pero a través de una voz actual y moderna. Como lo apunta Josefa Salmón, Mariátegui en su deeo por abarcar a la "clase" trabajadora en su totalidad no identifica totalmente su ideología con la indígena, sino que "hace hincapié en su socialismo abarcando al indigenismo, pero no al contrario" ("Etnicidad", 182).

Esta inscripción del indígena en "algo más" que lo haría trascender en el campo de acción histórica, se reproduce en las ideas de Mariátegui acerca de la poesía de Vallejo. Para Mariátegui, si la poesía de Vallejo, específicamente de *Los heraldos negros*, cumple con expresar "el espíritu indígena" de manera "virginal" (259), entonces la voz

indígena está destinada a la restitución, en tanto se vuelve legible sólo a través de una representación formulada por otro. Para Alberto Moreiras, "the act of restitution restores anew the disciplinary object but in doing so makes it a disciplinary object, that is, an object loaded from the start with an epistemological burden that excedes it" (213). Como resultado, lo indígena se presenta insertado en una linealidad moderna, como un mundo primigenio que necesita ser "mediado", "dirigido" y "traducido" para la representación en el terreno simbólico del audiovisual, así como en el político, en donde se espera que el filme repercuta en última instancia⁵. Similar a Mariátegui en su reformulación de una revolución socialista que integre al indio, la visión de Sanjinés, a pesar de las décadas de diferencia, reproduce esta intermediación ideológica como necesaria para generar una representación emancipadora del indígena.

Esta intermediación niega la posibilidad de un gesto testimonial que el mismo Sanjinés había propuesto como núcleo de su cine militante, por el cual la construcción de las historias debía ser formulada de acuerdo a la "captación de las estructuras mentales y los ritmos internos del pueblo" (Sanjinés, *Teoría* 25). La posterior crítica del director hacia la película coincide con revelar esta falla. Para Sanjinés, la película careció de una experiencia de comunicabilidad con la comunidad de Kaata, lo cual se tradujo en una

⁵ En otra parte de *Teoría y práctica*..., Sanjinés hace referencia a lo indígena en términos culturales que lo conectan al socialismo, aunque necesita del "empuje" revolucionario que no posee debido a su natural inclinación a la atemporalidad: "Es innegable que un país no puede quedar congelado en sus tradiciones y costumbres. Éstas deben servir para perfilar su personalidad cultural y para desarrollar las concepciones válidas y permanentes de su cultura. Pero cuando el desarrollo es desigual y la manera de sobrevivir consiste en encerrarse y repetir las constantes de su identidad y hacer de esta práctica la demostración de una fuerza imbatible, se comprende también que con el empuje de la revolución irrumpirá una nueva corriente enriquecida por la memoria de una cultura riquísima en humanidad y amor, que pondrá en acción indetenible a un pueblo con una extraordinaria capacidad de actuar colectivamente" (Sanjinés, *Teoría* 97).

trama individual que dejó de lado una mirada indígena, que él caracterizaría esencialmente como comunitaria. Sin embargo, como ha sido probado a través del análisis de la película, existen otros rasgos que se suman a lo que Sanjinés identifica como una falla comunicativa o un exceso de individualidad en la trama. Estos rasgos hacen de *Yawar mallku* no una película acerca de la lucha indígena, sino sobre una mediación no-indígena como requisito para imaginar y concretar una lucha que, para ser nacional y realmente transformativa, deberá ser centralmente obrera y masculina. No muy diferente fue el sujeto revolucionario oficial del MNR. Sin embargo, lo fallido de la experiencia, tiene que ver con no haber podido desarrollar un lugar de enunciación polifónico y horizontal, lejos de rearticulaciones coloniales, entre el mundo del director y el indígena/campesino al que representaba. Esa es la gran promesa insatisfecha de *Yawar mallku*: construir un lugar de enunciación que evite rearticular la colonialidad y que sea más bien una reacción en contra de ésta.

Con *El coraje del pueblo* (1971), un documental sobre una masacre contra la comunidad minera "Siglo XX" de Potosí en 1967, la relación entre el cine político de Sanjinés y la incorporación de narrativas testimoniales logró concretarse. Para Sanjinés, los hechos en torno a la matanza de mineros "era respaldada por la intervención presente y viva de los propios protagonistas y testigos de los hechos que interpretaban sus propias experiencias, dando de esa manera el toque de irrefutabilidad documental" (22). En *El coraje del pueblo*, la acción militante minera es el punto que articula las posiciones testimoniales que se presentan en el filme. Más aún, la militancia minera conjuga espacios privados y públicos, mujeres y hombres, mineros y estudiantes, asentamientos obreros y ámbitos urbanos. En otro nivel, el documental cumple con llevar la lucha

sindicalista en contra del estado represivo a un escenario mayor de resistencia en contra del imperialismo estadounidense que maneja los intereses de la economía boliviana. Así, la unidad obrera en esta suerte de guerra civil se presenta en el filme como la síntesis de la resistencia nacional.

Mientras que, en sintonía con la lógica estatal explicada en la introducción a este capítulo, el sector minero era percibido en *El Coraje del pueblo* como el grupo social antagónico al estado y al imperialismo estadounidense, la visión del campesinado en *Yawar* es la de un grupo que no podía reclamar una revolución en sus propios términos. Cuando en *Teoría y práctica...*, Sanjinés señala enfáticamente que el regreso de Sixto no significa la "exaltación de lo indio por lo indio", contrapone a este sujeto una visión del revolucionario afianzada en el obrero como la solución socialista para el país. Al hacerlo, deja de lado un diálogo con una historia indígena de lucha que no sólo se remite al pasado, a esa memoria larga que se retrotrae a las rebeliones anticoloniales, sino a un contexto cercano a sus producciones cinematográficas.

Hacia fines de los años sesenta, un fuerte movimiento se abriría camino para romper con el sindicalismo para-estatal, después de la masacre de campesinos quechua en la región de Tolata y Epizana en los valles (Rivera Cusicanqui, *Violencias encubiertas* 36). Este movimiento estaba integrado por una generación de campesinos aymarahablantes que habían migrado a la zona del Altiplano y La Paz. Cuando Sanjinés escribe T*eoría y práctica de un cine junto al pueblo* (publicado en 1979) ya el movimiento que se había denominado "katarismo", en honor a los líderes anticoloniales del siglo XVIII, había alcanzado nivel nacional. El "Manifiesto de Tihuanucu", elaborado en 1973 y firmado por varias organizaciones (el Centro Campesino Túpac Katari, el

centro MINKA, la Asociación Nacional de Profesores Campesinos, la Asociación de Estudiantes Campesinos y el Centro Cultural PUMA), empieza con una afirmación colectiva: "Nosotros, los campesinos quechuas y aymaras" (cit en Rivera Cusicanqui, Oprimidos 177). En este documento, se toma conciencia de las nuevas condiciones de explotación que sufre el campesino, se denuncia la impotencia frente a las nuevas políticas agrarias segregacionistas del estado, así como se rechaza la degradación y clientelaje estatal que ha corrompido a las organizaciones sindicales ("Manifiesto" cit. en Rivera Cusicanqui, Oprimidos 179). Principalmente, reclama la formación de un nuevo movimiento autónomo campesino. En tal discurso, la demanda por una autonomía política adquiere mayor amplitud, pues se formula como una crítica a los partidos políticos que habían rechazado consistentemente la voz campesina, repitiendo con ello relaciones serviles de origen colonial. El katarismo prepararía el terreno para el surgimiento de un "indianismo", el cual de manera más radical plantearía una plataforma ético-democrático alternativa basada más directamente en una apreciación del "Kollasuyo" (parte del Tawantinsuyo correspondiente a la actual Bolivia).

De esta manera, si bien *Yawar mallku* ofrece una representación audiovisual que contrasta con los casos anteriores en los que el indio era invisibilizado o sometido a paradigmas de representación estatal, padece de una falta de correlato con un contexto en el que ya se preparaba el terreno para una "exaltación del indio por el indio". En el filme, la voz oprimida se "hace escuchar" a través de mecanismos rediseñados para una representación "más auténtica". Frente a esto, el director no pierde esa posición de articulador de una verdad sin la cual "el pueblo", y los sectores indígenas integrados problemáticamente bajo esta denominación, no podrían ganar claridad para la lucha.

Como resultado, no sólo fue la Revolución formulada desde arriba (la ideología del mestizaje del MNR y la promesa desarrollista del progreso) la que arrastraba rezagos coloniales. Las alternativas que surgieron para imaginar una visión más radical por fuera del estado tampoco resolvieron su deuda con la colonialidad, en la tarea de repensar el lugar del indígena dentro de una reconstitución nacional.

III. Perú: Federico García Hurtado y el "cine campesino"

1. Contexto

En el Perú, aunque no hubo una política de desmovilización campesina como la producida en el periodo revolucionario y el posrevolucionario boliviano, la reducción del indígena como actor político durante el gobierno revolucionario de Velasco Alvarado consistió, de manera similar, en neutralizarlo políticamente a través de un manejo burocrático de las organizaciones populares. Tal gesto se fundó en una creencia de que las jerarquías raciales y económicas, por ser representativas de una etapa oligarca nacional, tenían que ser superadas para alcanzar una nación estable y homogénea. Para ello, como anoté en el capítulo anterior, se declaró que el término "indio", de uso comúnmente peyorativo, no se usaría más en la nueva nación que emergía con el velasquismo. El 24 de junio, declarado por el gobierno de Augusto B. Leguía como el "Día del indio", pasaría a ser conocido como el "Día del campesino". Ese fue el término que primaría de ahí en adelante.

Como vimos en la primera mitad de este capítulo, en el contexto boliviano la ideología del mestizaje alcanzaría un nuevo impulso con el paradigma desarrollista del estado posrevolucionario (el producido por el golpe de estado de René Barrientos en el 64). En el caso del Perú, en donde surgió un gobierno que rechazaba el intervencionismo

estadounidense, la inclusión del indígena no se proclamaba en términos de mestizaje sino de "campesinización". Pese a esta des-indianización, el velasquismo forjaría una simbología asociada a lo indígena andino para vincularse con un pasado desde el cual legitimarse. Mientras tanto, el campesino, el ex indio, encarnaba al nuevo sujeto nacional del presente, cuya militancia era clave para difundir desde abajo el proyecto velasquista de la Reforma Agraria (promulgada en 1969).

Desde el inicio, las oficinas de propaganda oficial, en su tarea de difundir la "Revolución" como logro del régimen, buscaron acercarse simbólicamente a los sectores populares. Así, la imagen del cacique rebelde anticolonial Túpac Amaru II se convirtió desde el inicio en la bandera del velasquismo. Su elección como como símbolo nacional, por la oficina de Dirección de Difusión de la Reforma Agraria (DDRA), significó en varios sentidos una ruptura con una invisibilización o una representación victimizada y vulnerable del indio. En ese sentido, la imagen se opuso, como lo asegura Christabelle Roca-Rey, "a una nación predominantemente costeña y de raíz hispánica que se difundía en la mayoría de las imágenes" de los periodos anteriores (30).

Si el hispanismo de la simbología nacional anterior era un reflejo de las distancias entre el gobierno y las poblaciones indígenas, con Túpac Amaru, el velasquismo buscó establecer un vínculo con el mundo andino, en particular con una herencia inca asociada a una resistencia anticolonial. No obstante, los agentes de las oficinas de propaganda parecieron pasar por alto que José Gabriel Condorcanqui (nombre verdadero de Túpac Amaru II) era en realidad un mestizo, quien pese a lo anterior siempre reivindicó su legado inca. Curiosamente, si bien su condición de mestizo parecía haber sido ignorado en los primeros años del gobierno militar, luego, cuando el mismo Velasco Alvarado

empezó a figurar en los afiches propagandísticos, la imagen de Túpac Amaru fue representada por los agentes de propaganda más corporalmente, vistiendo atuendos de rasgos hispanos del siglo XVIII que resaltaban su mestizaje (imagen 5).



(imagen 5)

De una manera pragmática, Túpac Amaru II como símbolo oficial planteó paralelos entre varios momentos históricos de resistencia. En ese sentido, el símbolo del cacique conectó un momento histórico en donde hubo un levantamiento contra los conquistadores españoles, con un discurso contemporáneo de liberación contra la "dominación imperialista yanqui" que surgió en la región a raíz de la Revolución cubana (Roca-Rey 31). Así, el personaje crea un vínculo no sólo cultural sino temporal que justifica la toma de poder de los militares demostrando que existe una conexión histórica entre el periodo de Túpac Amaru y el Gobierno de las Fuerzas Armadas. De esta manera, se sugiere que el régimen militar no surgió repentinamente, sino que fue parte de un proceso histórico e ideológico que se inició al menos dos siglos antes.

No obstante, esta articulación histórica, que buscaba asegurar la permanencia en el poder de Velasco Alvarado, dejaría de lado a los actores sociales que precedieron a su gobierno. La imagen del velasquismo como el logro de la revolución y, por tanto, el fin de las luchas sociales presentaba una ambivalencia: a la par que celebraba la liberación

del campesino de la explotación laboral latifundista y lo declaraba propietario de la tierra, presentaba al gobierno como una administración paternalista que convocaba y controlaba la militancia popular dentro de los parámetros revolucionarios.

Con el cierre del DDRA y la creación de SINAMOS (Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social) en 1971, se acentuaba en el gobierno el temor a la intervención estadounidense que acosaba a la región, y a la recuperación del poder por la vieja oligarquía. Este miedo se tradujo en un freno a cualquier iniciativa popular que pudiera no ser controlada por el régimen. Esta reacción provee otra lógica por la cual entender el simbolismo oficial de tintes andinos. Si el velasquismo necesitaba de una legitimación es porque el estado revolucionario (como en el caso boliviano, según se vio en el capítulo anterior) no fue un resultado directo de las luchas indígenas y campesinas.

La Reforma Agraria, el gran logro del velasquismo, no había surgido como consecuencia inmediata de una movilización popular, a pesar de que años atrás (entre 1953 y 1963) se produjo una poderosa rebelión campesina en el sur andino, en los valles de La Convención y Lares, y que terminó abarcando la Sierra sur y central del Perú. Como lo señala Roca-Rey, esta movilización (no la única, pero sí la más reciente) preparó el terreno para la llegada al poder de Velasco mediante el golpe de 1968. Éste presentó un programa político que contenía parte de las reivindicaciones de estos campesinos que habían exigido un cambio en la tenencia de tierras. Sin embargo, no se puede considerar que el golpe militar haya sido parte de esta sublevación popular. Una vez en el poder, el régimen de Velasco se distanció de este movimiento al deportar a uno de sus líderes claves, Hugo Blanco, a México en 1971. Este gesto se presentó en sintonía con la construcción progresiva de un estado fuerte, que anuló la idea de representación

política y mediación partidaria que quitara protagonismo al manejo de organizaciones populares por parte de la burocracia velasquista. De esa manera, son las organizaciones comunales las que habrían de adaptarse a las nuevas condiciones impuestas por el régimen y no al revés. A esto se suma que mientras los campesinos llevaron a cabo acciones que los condujeron a ser propietarios, sus propiedades no serían fácilmente reconocidas en la mesa una vez legalizada la Reforma (Remy 129). Visto desde este ángulo, no es la revolución del "indio" lo que devino estado, sino el proyecto de un sector de militares que apostaron por llegar al poder en vista de la poca efectividad de los gobiernos civiles para resolver las demandas indígenas y obreras que desestabilizaban al país.

En el plano de la producción cultural, el giro a la derecha del estado velasquista se proyectaba a través de crecientes políticas de censura que se desarrollaban con el fin de contrarrestar la oposición. Con SINAMOS, el control excesivo de la producción propagandística, yuxtapuesto a una crisis económica y política, provocaron que el gobierno no lograra mantener el entusiasmo revolucionario inicial que había permitido que varios artistas se unieran espontáneamente en los primeros años del régimen (Roca-Rey 99). Al final del régimen, SINAMOS no sólo generó un rechazo general en la población, como lo prueban las protestas y violencias alrededor de las oficinas de SINAMOS en Chimbote, Cusco y Puno, sino que también fue atacada por todos los partidos, tanto de izquierda como de derecha (Roca-Rey 98).

2. Kuntur wachana (1977)

Así, el cine de Federico García Hurtado surgió en un contexto de oficialización de una heroicidad anticolonial y masculina, de des-indianización de la nueva nación, así

como de regulación y censura. Como fue el caso de Sanjinés en relación a ICB, García Hurtado trabajó para SINAMOS. En éste, se encargó de elaborar propaganda para la difusión de la Reforma Agraria. Sin embargo, antes de realizar *Kuntur wachana* (bajo el auspicio parcial de SINAMOS), documentales previos también de su autoría habían sido censurados por las oficinas de gobierno⁶. Se alegó que tanto *Tierra sin patrones* (1971) como *Huando* (1972) en lugar de proponer imágenes positivas, optimistas y progobierno, como dictaminaban los lineamientos oficiales, aludían a la violencia entre campesinos y las fuerzas armadas que antes de Velasco servían a los intereses de los hacendados (Mayer 52-53). Con esta experiencia con los mecanismos de censura, García Hurtado tenía que mostrar una visión más amable y menos polémica del sector militar que en ese momento gobernaba el país (Mayer 54).

Kuntur wachana (1977), que fue traducida al español como "Dónde nacen los cóndores", recrea un hecho real que fue la toma de la hacienda Huarán en Paucartambo (Cusco), por las comunidades de Arín y Sillacancha. En el momento de hacer la película (alrededor de 1973), el régimen se encontraba en crisis y no había garantía de que el apoyo financiero de SINAMOS, en donde todavía trabajaba García, iba a mantenerse lo suficiente para acabar con el proyecto. Así, el director buscó el apoyo de la cooperativa agraria. Ésta, como en muchos casos, era la conformación oficial de lo que antes de la promulgación de la Reforma eran comunidades campesinas, en este caso Arín y Sillacancha. La cooperativa decidió financiar el filme. Para este propósito, se creó

-

⁶ No era inusual en ese tiempo que los trabajos cinematográficos que recibieron el visto bueno de una oficina del estado sea finalmente censurado por otra. Por ejemplo, algunos documentales radicales que produjo SINAMOS (a partir de su creación en 1971) fueron censurados por COPROCI o la Oficina Central de Información, otro organismo de censura del estado (King 285).

"Producciones Huarán". Es más, los derechos de la película pertenecen a la cooperativa.

Una vez asegurado el financiamiento, había que cumplir con el requisito burocrático.

Para ello, García presentó a SINAMOS un plan de desarrollo de comunicaciones a efectuarse en Huarán, el cual consistió en capacitar a los campesinos en medios y arte, entre los cuales se incluían teatro, prensa, show de títeres y cine (Entrevista personal). La realización de *Kuntur wachana* demuestra cómo, aun en un régimen interesado en recuperar la cultura popular, se hizo necesario negociar el protagonismo de las poblaciones indígenas. Los problemas surgieron una vez que se terminó de filmar la película, lo cual coincidió con un periodo de inestabilidad que desembocaría en el fin del gobierno. En esos últimos momentos, el régimen inició la tarea de juntar todos los materiales y documentos generados en esos años para quemarlos. Persiguió y apresó a García luego de que éste se negara a entregar el rodaje filmico de su película. Finalmente, éste huyó con su filme a Bolivia y Argentina con el objetivo de terminar de producirlo (Entrevista personal).

Estas particulares circunstancias financieras y políticas que se dieron en torno a la realización del filme afianzaron en el realizador un espíritu de compromiso político y social. Desde la perspectiva de García, esta adopción de una dimensión social y política en su cine lo distanciaba de una tradición cinematográfica anterior que él conectaría con la obra del Cine Club Cusco (ver capítulo I). Así comenta que, mientras la propuesta de dicho colectivo es "indigenista (...), la nuestra es política" (cit en King 30). En su comentario, "indigenismo" correspondería a una óptica despolitizada que, en conexión a lo analizado acerca de *Kukuli*, obedece a una perspectiva idealizada del indio. García no sólo reclamó una distinción con el Cine Club Cusco, sino que propuso una práctica

cinematográfica que dio un paso más allá en la elaboración de una metodología participativa. En una entrevista de 1982, García habla de esta metodología en términos de "cine testimonial", el cual define como

una reconstrucción de los acontecimientos desde la perspectiva de los campesinos y con su participación. (...) Para nosotros el cine no es un fin en sí mismo, sino un medio. Para mí, este tipo de cine testimonial, en donde las gentes toman parte e involucran sus propios sentimientos, es mucho más subversivo y más efectivo que un simple y frío documental organizado por un narrador. (cit en King 285)

En Kuntur wachana, tenemos que las comunidades Arín y Sillacancha no sólo fueron actores sino creadores de una historia (el de la toma de tierras de Huarán) que los tuvo de protagonistas. Los personajes de la película hablan predominantemente en quechua. Sus diálogos son traducidos al español a través de subtítulos. No obstante, aunque este cine testimonial plantea una recreación histórica como expresión de una voz campesina, en contraste con la instancia monológica en off que veíamos en Kukuli, Kuntur wachana todavía se inscribe en lineamientos políticos revolucionarios que, como vimos, reclamaban mediadores y líderes para conducir a los campesinos a la lucha. La película reconstruye la lucha por la tierra de estas comunidades desde sus inicios en 1958, previo al gobierno velasquista. La toma definitiva de la hacienda Huarán y sus propiedades se produjo ya en tiempos de Velasco en 1972, quien otorgaría el reconocimiento legal a lo que fue un proceso llevado a cabo desde las comunidades. Sin embargo, la trama de la película construye una periodización, estructurada bajo la figura de los héroes permitidos, la cual colocaba a los indígenas en el pasado mientras a los mestizos como actores decisivos del presente. En esa política que se forja como condición para la visibilización del indígena rebelde, subyace una visión de un héroe masculino, como lo analicé en Yawar mallku. En conexión con ese análisis, así como con el examen del documental peruano Runan caycu (1973) (realizado en el capítulo

anterior), la representación de la lucha indígena en este caso se forja en función de una masculinidad mestiza que no solamente relega al pasado un tipo de liderazgo indígena, o la difumina para el presente. Más esencialmente, tal representación hace necesario pensar en un liderazgo revolucionario en términos masculinos, dejando de lado un la figuración y comentario crítico del rol de las mujeres en la organización campesina. Si los líderes indígenas-campesinos se encuentran postergados, las mujeres parecen estarlo más aún al carecer de un discurso o acción que pudiera contrarrestar su situación opresiva. Esta lógica encaja con una historicidad oficial que leía los tiempos de rebelión indígena y campesina como el origen o la etapa primitiva del estado revolucionario.

2.1 Argumento y personajes

La trama empieza en 1958, año en que se inicia la primera oleada de rebelión comunera. En ese periodo, resalta la figura del líder indígena Mariano Quispe. Óscar Fernández, para quien trabaja, es el hacendado despiadado que humilla a los indios constantemente. Su poder se basa en una alianza con autoridades locales como jueces, políticos provinciales y el párroco del pueblo. En la película, el poder funciona en sus diferentes niveles para mantener subyugados a los "indios"—palabra usada por las autoridades peyorativamente— cubriendo todos los aspectos de su vida social. Se acusa falsamente a Quispe de haber robado seis ovejas al hacendado en represalia por haber alojado y escondido al líder de revueltas campesinas Saturnino Huillca (de quien se habló en el capítulo 2), representado por él mismo en la película. Las autoridades se encuentran alertas por la presencia en la zona de Huillca y de otros líderes obreros que habitan la ciudad.

Quispe, perseguido por la falsa acusación de robo, huye a la ciudad y conoce a

uno de esos "agitadores del Cusco" –como los denomina el hacendado—que lo empuja a volver a su comunidad para organizarla. Quispe regresa y en las escenas siguientes se le ve conversando con sus pares. Luego, en una ceremonia en la que jura religiosamente ante unas autoridades sindicales en campo abierto se le nombra líder sindical. Quispe muere envenenado en la casa del capataz de la hacienda en donde trabajaba en el pasado. Su muerte fue planeada por el hacendado.

Diez años después, cuando es destronado el gobierno democrático que amparaba los intereses de las élites, el hacendado acude a Lima preocupado por el futuro de sus tierras. Era 1968 y Velasco ya estaba en el poder. Su gobierno libera a los presos políticos que habían participado en los movimientos campesinos en los tiempos de Quispe. Uno de ellos, José Zúñiga Letona, será el nuevo héroe en la historia. Este líder, cuya vestimenta no tiene rasgos étnicos como su predecesor, y por tanto no se encuentra racializado como él, moviliza nuevamente a las masas usando un lenguaje inspirado en el marxismo de la lucha de clases. Suponemos que no es sólo la retórica antagónica la que impulsa a los indios a la acción sino la memoria de Quispe que está presente entre los comuneros. Sin embargo, esto no es explícito en el filme. En todo caso, Quispe termina representando ese primer intento de organización que no se concreta, y que queda en un segundo plano en relación a lo que viene.

La coyuntura política por la llegada de un gobierno a favor de la Reforma Agraria enturbia los ánimos del hacendado que otra vez quiere eliminar al enemigo. Zúñiga es asesinado. La muerte de este segundo líder desata de manera más efectiva que la del héroe anterior la furia de las comunidades, las cuales irrumpen armadas en la casahacienda. Un *close-up* del rostro asustado de Fernández, el hacendado, aparece tras

percatarse de la presencia de los indígenas rodeando su casa. Éstos se manifiestan en masa y silenciosos tras cada puerta y ventana que Fernández abre buscando escapatoria.

La película acaba con un fragmento de rodaje filmico en el que vemos a Huillca dando un famoso discurso público en la ciudad del Cusco, tiempo antes de la llegada de Velasco al poder. El video es un fragmento de una grabación de un hecho sucedido en 1962, con ocasión de los funerales de Emiliano Huamantica, un líder campesino. Sin embargo, esto no se acredita en la película. En la última escena se muestra una nota que cuenta que la hacienda en 1972 fue entregada por el gobierno a los campesinos.

Actualmente está inscrita como Cooperativa Agraria de Producción y lleva el nombre de José Zúñiga Letona.

2.2 Héroes y estructura temporal

En la historia, podemos identificar tres momentos históricos, cada uno centrado en la figura de un héroe en particular. Estos tres héroes son Saturnino Huillca, Mariano Quispe y José Zúñiga Letona. Como ya lo había mencionado en el capítulo anterior, Huillca fue un líder campesino que surgió en el escenario de las luchas campesinas en los años cuarenta y que en la ola de movilizaciones desatada en 1965, luego de un periodo de represiones, cobraría especial notoriedad.

A diferencia de Quispe y Zúñiga Letona, el activismo de Huillca no es desarrollado en el filme. Sin embargo, tiene dos apariciones centrales. Una de ellas es una conversación, en la que Huillca y Quispe reflexionan mirando a las montañas acerca del significado de la vida y la muerte. Huillca cuenta que el significado de la muerte, de acuerdo a su sabiduría, se asocia a la llegada a los españoles que trajeron sangre y oscuridad a su pueblo. Los cóndores que antes vigilaban y cuidaban a los hombres desde

las montañas, en donde nacieron, se perdieron "enceguecidos, escupiendo sangre" (García Hurtado). El significado de la vida implica el regreso de los cóndores a las montañas que coincide con el día en que "nosotros también nos levantaremos del centro de la tierra" (García Hurtado). "Nada en verdad nace o muere, todo transcurre como un río (...) La verdadera vida es la lucha, la búsqueda del día verdadero. Un día volverán los cóndores, hermano", termina Huillca. En este relato, a la muerte le corresponde el sufrimiento como presente histórico que se arrastra desde tiempos coloniales; mientras que la vida como oposición implica un cambio futuro, que coincide con el despertar de las conciencias. "El cóndor" responde a un sentido de heroicidad: es una entidad tutelar, así como puede significar también el conductor o líder en el terreno político de la lucha. Este pasaje, en su simbolismo, propone una consideración más allá del "animismo", categoría que suele reducir expresiones relacionadas a una cosmología indígena como "primitivas" o foklóricas. El relato de Huillca es una propuesta que plantea, en su relación entre el humano y el animal, una justicia social para el futuro. No obstante, en él Huillca no tiene participación alguna. El dirigente es equiparado a un rol de guía espiritual de Quispe, sin que esto se complemente con su papel de organizador sindical que fue fundamental para el desarrollo de un espíritu pro-reforma desde los movimientos campesinos. Este movimiento en el que fue partícipe sería el antecedente de la toma en Huarán.

Se podría argüir que, debido a que no tuvo parte en el acto específico de la tomas de tierras en Huarán, a Huillca no le correspondería un rol activo en la película. En la escena final del filme, la otra aparición central de Quispe, éste aparece nuevamente en su rol de enunciador de algo nuevo por venir. Con esta escena, se confirma que la

representación del dirigente campesino se haya formulada en términos del pasado y de lo mítico. Recordemos que este fragmento de rodaje en donde aparece Quispe pertenece a un evento de 1962, en donde lo que se anunciaba no era el gobierno revolucionario. Más bien, se invocaba la consolidación de un espíritu pro-reforma, previa al velasquismo, tras la muerte de Emiliano Huamantica. En los funerales de este líder, los indígenas ocuparon desafiantes, vestidos con chullos, ponchos y sandalias, el espacio de los señores que era en ese tiempo la ciudad del Cusco. Sobre el evento, el mismo Huillca diría en su testimonio, publicado en 1974, de que se trató de un encuentro multitudinario e "histórico", al cual acudieron "todos los campañeros de diversas asociaciones y confederaciones" (Neira 69). En este rodaje filmico, Huillca, en un enfoque contrapicado que dota de carácter y grandiosidad al personaje, se dirige vehementemente a la masa de asistentes, hombres y mujeres (imagen 6).



(imagen 6)

Sin embargo, no sabemos lo que dijo en realidad. El audio que acompaña este fragmento corresponde a un doblaje que fue realizado posteriormente, por el mismo Huillca, con motivo de la filmación de *Kuntur wachana* (Entrevista personal). En este audio transpuesto, se escucha a Huillca diciendo:

Hermanos, la sangre de Túpac Amaru brilla de nuevo (...) Nuestros hermanos Mariano Quispe y José Zúñiga Letona cumplieron su deber hasta la muerte. Nacen las cooperativas, las comunidades prosperan. Doy testimonio de eso, como revolucionario antiguo. He alcanzado a ver el tiempo nuevo, el de la Reforma Agraria, y en mi corazón ya no hay lugar para el odio. (García Hurtado).

Con esta escena del rodaje fílmico, se sincroniza dos tiempos históricos en la figura de Huillca (un gesto que se asemeja al segundo afiche que comenté sobre Túpac Amaru II). El resultado de ello es la correspondencia entre la movilización indígenocampesina, llevada a cabo desde abajo, y un poder concretado a través de la Reforma estatal. Mientras que Quispe y Zúñiga pasarían a conforman el orden sacrificial de un pasado, sus muertes significaron la apertura hacia un "nuevo tiempo", el de las "cooperativas" y la "prosperidad" de las comunidades. No obstante, lo señalado por Huillca no debería reducir al sujeto histórico del luchador social como un simple portavoz de la ideología del régimen. Esto precisamente fue lo que se propuso el velasquismo al incorporar su figura –ya anciano, como también aparece en el filme como un héroe utilitario, incluyéndolo en la propaganda a favor del gobierno (Mayer 46). En Kuntur, Huillca es un héroe permitido en tanto tiene una función anticipatoria del estado velasquista por venir (como ocurrió también con la figura de Túpac Amaru II), que él está autorizado a nombrar por ser revolucionario viejo, pero no en tanto sujeto histórico vivo que encarna una memoria histórica (pasada y presente) de lucha indígena.

El segundo héroe de la película es Mariano Quispe. Como ya lo dijimos, el hacendado apresa injustamente a este indígena/campesino injustamente. Debido a una manifestación organizada por una confederación de campesinos, es liberado, luego de lo cual sale de su comunidad perseguido por los poderes locales que todavía maneja Fernández. Una vez en la ciudad del Cusco, toma contacto con Vladimiro Valer, uno de

Blanco (Mayer 48). Valer aconseja a Quispe regresar para organizar a su pueblo. Se ve a Quispe hablando en mercados y en el campo con el fin de convocar a pobladores y organizarlos. En lo que parece ser un rito de iniciación, en una escena en el campo, Quispe juramenta como líder. "¿Juras conducir a tus hermanos con decisión y sabiduría? ¿Juras luchar por la tierra sin temor ni vacilación? Si cumples, tu memoria permanecerá como la piedra eterna de las montañas", dice en quechua el que dirige la ceremonia. En la escena siguiente, se ve a Quispe junto a Valer y otros líderes urbanos (señalados como tal debido a la ropa que visten) en la casa del primero. Valer resalta la importancia del sindicato campesino: "Nuestra fuerza es la unión para rescatar la tierra y terminar con el sufrimiento". Así, a diferencia de Huillca, el filme ubica a Quispe en una etapa de lucha caracterizada por la alianza entre indígenas y un sindicalismo socialista desarrollado en las urbes⁷. La muerte de Quispe frustra este momento de impulso organizativo del campesinado.

Luego de la muerte de Quispe, tenemos un salto temporal hacia 1968. En ese tiempo de promulgación de la Reforma, el héroe sería José Zúñiga Letona. Este líder

_

⁷ Alianza que Huillca también había desarrollado en su propia trayectoria activista, según lo acredita su testimonio. En los años treinta, los dirigentes indígenas se pusieron en contacto con líderes sindicales comunistas que operaban en las ciudades del interior, y adoptaron el discurso y la jerga de la lucha de clases en su quehacer político. Esto implicó, a decir de Marisol de la Cadena, una autoidentificación entre "campesinos" y "compañeros" a medida que sus organizaciones acogieron la forma de sindicatos rurales (*Indígenas* 105). Sin embargo, el caso de Huillca, como lo sugiere su testimonio, nos muestra que este reconocimiento no equivalió necesariamente a una suscripción a la ideología comunista: "También nos calumniaban. "Este es comunista". Pero ninguno de estos campesinos era comunista. Ellos no conocen qué es el comunismo. ¿Cómo podía saber un campesino de esa política?" (Neira 83). La declaración de Huillca despierta suspicacias acerca de la conveniencia pragmática de conformar una alianza con un aparato organizativo e ideológico que pudiera dotar al campesino de una vía de movilización política. Este pragmatismo no es explorado en el filme.

sindicalista que había organizado invasiones campesinas es el que termina consolidando la organización de las comunidades de Arín y Sillacancha. De acuerdo al filme, la muerte de Zúñiga sería el impulso final que llevaría a estas comunidades a terminar con el poder del hacendado y tomar la casa-hacienda. Más allá de la toma de las propiedades de la hacienda Huarán, Zúñiga fue un luchador social que había participado junto a Hugo Blanco en las movilizaciones campesinas en La Convención. Su historia de lucha política se retrotrae al gobierno de Fernando Belaúnde Terry (1963–1968) que corresponde a un periodo que el filme no cubre. Al omitir ese periodo, García Hurtado también está dejando de lado la labor emprendida por Blanco por esos años, e incluso más atrás, durante el periodo entre 1958 a 1963.

A diferencia de Zúñiga, la militancia de Blanco no sólo tendría repercusión en la Convención, en donde operó principalmente, sino que la influencia de su accionar abarcaría todo el departamento de Cusco (Mayer 48). Se le apresó en 1963 y liberó en 1968, debido a una amnistía otorgada por el gobierno de Velasco. La omisión de Blanco en la película no es casual y no se explica únicamente por un criterio de edición. Para el régimen velasquista, Blanco no fue un héroe permitido. Éste, una vez libre, ocuparía una posición de crítica al gobierno ya que de por sí su historia como luchador encarnaba una experiencia de una revolución venida desde abajo. En una entrevista, éste afirma que "La reforma agraria la había hecho el campesinado sin saber que estaba haciendo la reforma agraria" (Cuneo 85). Debido a lo que representaba para la lucha campesina, el gobierno de Velasco lo deporta en 1971.

No se trata de plantear aquí que la figura de Zúñiga Letona sea menos importante que Blanco y, por lo tanto, no merezca representación en el filme, lo cual sería un

despropósito especialmente si consideramos la participación directa del primero en la etapa final y definitiva de la toma de tierras en Huarán⁸. Más bien, me interesa notar aquí el énfasis que se le da al héroe mestizo (Letona) sobre el indígena (Huillca y Quispe), así como del mestizo muerto (Letona nuevamente) frente al vivo (Blanco). Estas diferenciaciones constituyen una lógica que favorece a la revolución "permitida" desde una perspectiva oficial, como la que vimos en el caso de los afiches de Túpac Amaru II. Así, tenemos que Huillca personifica una etapa mítica en cuanto se queda en el acto enunciativo de la movilización campesina, tanto en la escena de conversación con Mariano Quispe como al final. Por su parte, Quispe es un indígena que ha recogido elementos de la experiencia de lucha sindicalista, como la organización del campesinado (como en el caso de Huillca, aunque esto no se presente en el filme). Quispe respondería a esa memoria corta de los hechos en torno a la toma de la hacienda que históricamente quedó atrás, sin que se establezca un diálogo con el siguiente momento por venir. Zúñiga es el comentario final de un sindicalismo no-indígena que consolida la organización campesina. Su protagonismo como sindicalista en esta última etapa de lucha de los comuneros de Huarán le quita presencia a los comuneros. A diferencia del momento protagonizado por Quispe, en esta parte casi no se presentan escenas en que veamos a campesinos reunidos u organizándose. La única escena en que vemos a los comuneros juntos, ya sin mediadores, es en la que éstos acorralan la casa-hacienda. La tan esperada toma aparece como un acto de venganza por la muerte de su líder. A cada intento de escapatoria de Fernández, los comuneros aparecen, como masa informe y amenazante en

_

⁸ Como en el caso de Huillca, el funeral de Zúñiga, como lo acredita el actor que lo interpretó en pantalla (también un dirigente sindical él mismo), significó una amplia manifestación política anti-terrateniente (cit. en Mayer 60). Esto muestra la popularidad y convocatoria que generaba su figura.

su silencio y calma (imagen 7). Esta escena, sin embargo, funciona más como una proyección del miedo de Fernández que como un acto reivindicatorio por el que tanto tiempo las comunidades habían esperado (imagen 8). La escena cumple, además, con recrear estereotipos alrededor de los indígenas rebeldes: los representa como una aglomeración anónima amenazante, dispuesta a asesinar a los hacendados (lo cual no ocurrió necesariamente) (imagen 9).



Junto con Quispe, Zúñiga Letona constituye el héroe muerto, mientras que Huillca y Blanco son los héroes vivos y, sin embargo, referidos como agentes del pasado o simplemente omitidos, como es el caso del segundo. Visto de esta manera, *Kuntur wachana* ofrece un acto de restitución de una época pre-reforma, lo que implica la

(imagen 9)

posibilidad de redención de un pasado. Sin embargo, esta redención o, nostalgia tal vez por un momento en que el estado revolucionario todavía no existía, se daba a través de una visión que respondía aún a los parámetros estatales de lo que era una "revolución permitida". En ese sentido, los comuneros de Allín y Sillacancha, con los cuales García Hurtado construye el acto solidario de testimoniar a través de este cine, quedan en un segundo plano, o, mejor dicho, como diría Alberto Moreiras, reducidos a la función de legitimar la representación más allá de ellos mismos (212).

Esta complicada relación que García Hurtado establece con los sujetos históricos dentro de la representación audiovisual tiene un correlato con cómo se desenvolvió la relación entre él y los comuneros de la cooperativa luego de realizado el filme. En una entrevista, el director cusqueño señala que la película fue producto del diálogo y ejercicio de recuento oral que se produjo durante conversaciones entre él y la cooperativa (Entrevista personal). El acto de colaboración, como recordamos, fue llevado más allá del plano creativo y performativo. La cooperativa se encargó de la producción del filme, para lo cual incluso solicitó un crédito bancario con la esperanza de superar lo invertido una vez obtenidas las ganancias de la película. Sin embargo, las ganancias fueron pocas y no cumplieron con las expectativas. Como resultado, la relación entre García Hurtado y la cooperativa se fracturó. Un sector de la cooperativa hasta lo llevó a juicio (Mayer 57). Para la cooperativa, el filme ha quedado en el olvido en la actualidad. La realización de la película tampoco dio paso a una experiencia autosostenida de producción audiovisual que pudiera involucrar la participación comunitaria en todos los niveles de creación, producción y circulación del filme.

2.3 La "invisible presencia" de las mujeres

Las mujeres indígenas-campesinas se encuentran completamente omitidas de la historia tanto en la esfera pública de lucha social como de un funcionamiento de tipo comunitario. Si en el caso de *Yawar mallku* si quiera se sugieren escenas que hace de las mujeres esa "invisible presencia", en palabras del THOA, a partir de la cual se puede teorizar y debatir dicha representación, en el caso de *Kuntur wachana*, contamos sólo con la escena inicial en que una mujer indígena es apresada por el capataz de Fernández, quien la encuentra recogiendo leña en terrenos de hacienda. Fernández, enfurecido, ordena su encierro pese a las súplicas de la vieja mujer. La breve visibilidad y discurso verbal de la mujer indígena sólo se da en este momento, ya que posteriores imágenes las mujeres parecen en calidad de acompañantes de sus maridos o como parte de una masa anónima. Nuevamente, como en el caso del filme anterior, en *Kuntur* la visión de la lucha social está condicionada en base a división de géneros, que confirman una figura masculina afín al caudillo rebelde planteado por el velasquismo.

IV. Conclusión

Este capítulo ha sido dedicado al análisis de dos películas que surgieron al calor del "Nuevo Cine Latinoamericano", en cuyo influjo dos directores andinos sustentarían una radicalidad anti-neocolonial desde el cine y un acercamiento al pueblo al cual había (supuestamente) que concientizar para la lucha. En el caso de *Yawar mallku*, de Jorge Sanjinés, y *Kuntur wachana*, de García Hurtado, este momento de militancia del cine latinoamericano y su aproximación socialista se colocó en tensión con las realidades indígenas con las que estos directores buscaron dialogar. Este capítulo indaga justamente en esta tensión y ambivalencia de estos filmes en su visualización del indio, como parte

de la crítica que ambos sostuvieron a los estados revolucionarios ya en decadencia. Como lo argumenté, al incluir un retrato de las luchas indígenas en sus películas, Sanjinés y García Hurtado propusieron una narrativa alejada de las instituciones y de una glorificación del estado benefactor como consolidación y fin de los cambios sociales. No obstante, en sus narrativas emancipadoras, estos filmes terminan recreando la necesidad de mediadores y líderes para conducir a los indígenas a la liberación de sus condiciones opresivas. En ese sentido, reproducen las mismas subjetividades revolucionarias que eran el fundamento de las ideologías oficiales proclamados por los estados revolucionarios, de las cuales estos mismos directores buscaban apartarse. Estas subjetividades eran constituídas por figuras mestizas y obreras. En el caso de Yawar mallku, se resaltó más la masculinidad como rasgo de heroicidad anti-imperial a través del protagonismo de Sixto. La "invisible presencia" de las mujeres indígenas, como Paulina, en el filme se sugieren bajo un sentido de pasividad e inacción, en contraposición con el discurso de progreso individual asociado al mestizaje de Sixto. En el caso de Kuntur wachana, también la representación de la lucha social se encuentra condicionada no sólo por las diferencias raciales sino de género, formulada desde una lógica moderna que privilegia lo mestizo por sobre lo indígena-campesino, y lo masculino por sobre lo femenino.

En ambos filmes, la reproducción de este protagonismo mestizo-masculinoobrero, en sintonía con la ideología oficial que proclamaba la des-indianización de las nuevas naciones, ubicaba en el pasado una memoria de lucha indígena así como desconocía el impacto de ésta en el presente. Los héroes indígenas pasaron a tener una función anticipatoria de la revolución por venir. Así, estas representaciones reivindicatorias de lo popular terminaron restituyendo una subordinación del indígena y campesino en la imagen, condición que éste ya había disputado en el terreno de la lucha política.

Podemos ver que este gesto de restitución de una subaltenidad se proyecta en las prácticas colaborativas que también formaron parte de las propuestas de cine radical de Sanjinés y García Hurtado. En su intento por crear un cine "campesino" (García Hurtado) y "junto al pueblo" (Sanjinés), ambos directores optaron en sus películas por metodologías participativas, por la cual las comunidades colaboraron en la creación de la trama (*Kuntur*) y/o participaron representándose ellos mismos ante cámaras (*Kuntur* y *Yawar*). No obstante, como lo vimos, esta reformulación de la relación entre directores y sujetos representados resultó todavía en un "cine de director", en tanto era todavía éste, que no pertenecía además a la comunidad que estaba siendo filmada, el que se arrogaba la posibilidad de representar las voces marginales. De ahí que estas prácticas colaborativas, como se pretendieron, no hayan sido continuadas en las comunidades en donde estas películas tuvieron lugar.

Finalmente, aunque en este capítulo discuto hasta qué punto estos discursos emancipatorios, formulados desde el audiovisual, mantuvieron una otredad indígena y campesina, mi intención no es subordinar mi análisis a un escepticismo que pueda sentirse en el presente acerca de ese momento de vitalidad cultural de las izquierdas. Me refiero concretamente a aquellas que, como las de Sanjinés y García Hurtado, partieron de un intento de apartarse del estado para idealmente crear un cine en conjunto con las comunidades indígenas y campesinas. En ese sentido, quisiera que se considere que, aunque las metodologías participativas de estos directores no fueron continuadas inmediatamente, sí fueron retomadas y reajustadas años después, en la década de los

noventas y en el dos mil, como lo sugiere el último capítulo de esta tesis. Más aún, las visualidades sugeridas acerca del indígena y el campesino en ambos filmes, aunque con sus contradicciones y ambivalencias, marcaron una ruptura respecto a la manera en que estas poblaciones habían sido retratadas en el pasado.

Capítulo IV: Cine transnacional: sobre la cuestión indígena en tiempos neoliberales I. Introducción

Implementado durante las décadas de los ochenta y noventa en Perú y Bolivia, el periodo neoliberal se ha caracterizado por la implementación de políticas transnacionales neo-extractivistas, de privatización de recursos y mercantilización de servicios básicos. En el mundo andino y amazónico este momento de expansión global se encuentra conectado a una historia de acumulación de recursos y desposesión, que empezó con el transtorno de las estructuras sociales, económicas, epistemológicas de las sociedades indígenas debido a la ocupación española (Quijano, "Coloniality of Power" 545-546; Mignolo, *The Darker* 1; Harvey 113). Como he señalado en los capítulos anteriores, el paradigma de progreso y civilización que se asentó para justificar la desposesión territorial y las múltiples subordinaciones en la Colonia perduró en la época de formación de los estados nacionales. Visto así, el actual periodo de dominación neoliberal, concebido en términos de capitales financieros, propiedad privada y libre mercado, significa otro momento en que los poderes estatales en alianza con entidades transnacionales desconocen las propiedades comunales y al indígena como portador de derechos por una autonomía política y cultural.

La ola trasnacional de movimientos indígenas que estalló a fines de los ochenta en Latinoamérica se posicionó contra estas políticas neoliberales, y contra la integración a una nación homogénea occidental que subalternizaba las diferencias culturales (Schiwy, "Entre multiculturalismo" 128). Así, poblaciones y organizaciones indígenas protagonizaron iniciativas políticas que cambiaron el rostro democrático de la región y la forma en que se pensaba la gobernabilidad de los países desde los marcos legales

internacionales¹. En este momento propositivo no sólo estaba en juego una nueva gobernabilidad, sino más esencialmente una redefinición de las gramáticas en torno a las identidades indígenas desde dentro de los movimientos y, de éstos, frente a la capacidad de los grupos gobernantes para reiventarse a través del cambio de viejos modelos asimilatorios por unos nuevos. Así, el multiculturalismo ha significado una alternativa a los discursos de mestizaje y asimilación frente a las protestas y marchas a nivel local, nacional y transnacional. A través de una "unidad en la diversidad", de una aceptación igualitaria que está condicionada a las estructuras económicas y políticas neoliberales, el multiculturalismo ha buscando implantar su visión de la identidad indígena. Los antropólogos Charles R. Hale y Rosamel Millamán sostienen que este giro multicultural de los noventa produjo un modo de gobernanza amigable, con el que, a través de calculados reconocimientos culturales y económicos, los estados han buscado contraatacar la etnicidad radical de los movimientos sociales. En oposición a esta radicalidad, la gobernanza de los estados neoliberales se basó (y se basa todavía) en la definición de una "buena etnicidad" que, bajo el modelo de un "indio permitido", contiene las aspiraciones transformativas de los movimientos (Hale 17).

Así, el discurso multicultural desarrollado por los estados peruano y boliviano en las décadas del noventa y el dos mil², ya sea por temor al indio antisistema o por seguir la

_

¹ Algunas protestas fundamentales se llevaron a cabo en Venezuela (1989), México (1994), Bolivia (2000-2005) y Argentina (2002) (Rivera Cusicanqui, *Chixinakax*, 58); mientras que, por el lado del derecho internacional, tenemos el Convenio 169 aprobada por la Organización Internacional del Trabajo de las Naciones Unidas (ONU) en 1989, la Declaración de Derechos de los Pueblos Indígenas aprobada también por la ONU en el 2008, al igual que las muchas batallas libradas y ganadas en la Corte Interamericana de Derechos Humanos.

² En el caso de Bolivia, estamos hablando de un periodo anterior a la llegada al poder de Evo Morales en 2006.

agenda de sus financistas, se encuentra anclado en una visión del indígena como una minoría subyugada a un interés nacional-estatal y a un modelo de desarrollo impuesto por el mercado (Rivera Cusicanqui, *Chixinakax* 59). Aunque los gobiernos de Ecuador y Bolivia, que asumieron el poder a mediados del dos mil, hayan incluido en su léxico nociones como "plurinacionalidad", "interculturalidad" y "buen vivir", lo que ha llevado a un reordenamiento del orden estatal monocultural, ésta expansión de derechos ciudadano, así como ha cumplido con ensanchar una base social ha impuesto también límites políticos para esa reformulación democrática.

Así como el cine comercial, los medios de comunicación social han contribuido con la circulación de estereotipos y modos de interpretar las identidades indígenas acorde con una mercantilización de lo multicultural debido a la presión del mercado. Este uso de los medios proyectan ideologías cosificadoras o satanizan la radicalidad (es conocida, por ejemplo, la estrategia de la criminalización de la protesta de parte de los medios masivos a favor del poder). Sin embargo, así como existe una práctica hegemónica asociado al audiovisual, su uso también carga con el potencial de contrarrestar esas practicas, descentralizando la comunicación y el monopolio de la representación sobre el indígena. Sobre esto hablaré en el último capítulo.

En este capítulo analizaré las películas de ficción *También la lluvia* (2010) de la española Icíar Bollaín y *La teta asustada* (2009) de la peruana Claudia Llosa. Me interesa analizar cómo estas dos producciones cinematográficas transnacionales proponen una crítica, a través de una adopción de un discurso multicultural, a las relaciones coloniales que establecidas entre los mundos blancos-criollos y el indígena dentro de las esferas nacionales. Así, propongo que ambas películas de producción transnacional reflexionan

acerca de la posibilidad o imposibilidad de solidaridad entre el mundo blanco-mestizo y el indígena desde una perspectiva que intenta ser crítica de la colonialidad. Tal perspectiva responde a un deseo por imaginar una reconciliación con el pasado colonial o de violencia estatal que ha afectado tanto al mundo indígena como al blanco-mestizo. Al hacerlo, estas directoras enfrentan el problema de hablar en nombre del indígena a través de la recreación de niveles metafilmicos. No obstante, propongo en este capítulo que, aunque ambos filmes sostienen una crítica a la apropiación política y cultural del indígena, realizada desde modos predominantes de representación, reinciden en desconocer una crítica a definiciones raciales y de género que terminan rearticulándose en las películas para ofrecer un entendimieno de la "indigeniedad". Me basaré en un análisis de los niveles metafilmicos, así como en los conceptos "colonialidad de poder" (Quijano) y "colonialidad de género" (Lugones), ya mencionados y desarrollados en los capítulos anteriores, para examinar cómo se condiciona la visibilidad de los sujetos indígenas a construcciones de raza y género que los hace "permitidos" y aceptables para una representación y circulación transnacional.

II. También la lluvia (2010)

1. La Guerra del Agua (2000)

La Guerra del Agua desatada en 2000 en Cochabamba (Bolivia) fue una de las protestas anti-neoliberales de cambio de siglo de mayor envergadura en el sur global. El pueblo de Cochabamba se levantó contra el segundo gobierno de Hugo Bánzer (1997-2001), el cual a través de la Ley 2029 había mercantilizado y privatizado el recurso natural a favor de Bechtel, una compañía transnacional con sede en Estados Unidos. A consecuencia de la privatización, la tarifa del agua se incrementó en un 300% en

Cochabamba, afectando la economía urbana y rural, ya que incluso las aguas de lluvia usadas para la irrigación en el campo pasaron a ser controladas por el monopolio privado. La Guerra trajo semanas de revueltas que, como señala Robert Albro, dieron forma a un cuerpo político plural en contra de la privatización que fue integrado por indígenas, campesinos, mineros, sindicalistas, estudiantes, intelectuales, migrantes, etc (Albro 251). Distinto a los movimientos indígenas radicales de los años setenta y ochenta concentrados en el Altiplano, el pueblo boliviano que se levantó en el valle basaba sus reclamos en nombre de una ciudadanía popular lejos de cualquier categorización racial o étnica. Más aún, las dinámicas dentro de este cuerpo político significaron la ruptura con formas de representación verticales que procedían de sistemas sindicalistas tradicionales o de una cierta práctica política de izquierda (como se señaló en los capítulos II y III).

2.2 El proyecto de Bollaín

En 2010, diez años después de obtenida la victoria popular en Cochabamba, una película de producción multinacional (de España, México y Francia) salió a las salas de cine comercial. *También la lluvia* de la española Icíar Bollaín se inspiró en los acontecimientos en torno a la Guerra del Agua. La película se realiza en un momento en que lo ocurrido en Bolivia había cobrado un significado propositivo en los circuitos activistas internacionales, al punto de inspirar luchas similares en otros países. *Flow. How did a Handful of Corporations Steal our Water?* (2008) es un documental de Irina Salina, una cinematógrafa francesa radicada en Estados Unidos, que conecta las diversas luchas locales que se desataron en otros países ante lo que fue denominado, en el escenario del activismo global, "The World Water Crisis". El documental, que fue reconocido internacionalmente en festivales como Cannes y Sundance, presenta a Óscar

Olivera, un trabajador de una fábrica de zapatos, como el héroe de la Guerra del Agua. El filme hace resonancia del realce que el liderazgo de Olivera había alcanzado en la arena activista global tras los hechos del dos mil, debido a sus conexiones con cabezas de organizaciones no gubernamentales que se movían en los medios independientes y en las redes activistas.

Impulsada por ola positiva internacional en torno a la Guerra del Agua y al protagonismo que conseguía Oscar Olivera, Bollaín filma la película inspirada en los hechos del 2000. La película cuenta la llegada de un equipo de filmación a Cochabamba para rodar un filme acerca del arribo de Colón y de la primera resistencia taína contra la colonización española. Sin embargo, Sebastián, el director de la película de origen mexicano, y Costa, el productor español, encuentran una ciudad convulsionada, en plena agitación social por la subida del agua. El convulsionado ambiente local tiene un impacto directo en el proyecto de Sebastián porque Daniel, cabeza sindical de las protestas y personaje inspirado en Olivera, es también el actor que interpreta a Hatuey, el líder taíno que se levanta contra los españoles³. A medida que se desarrolla la Guerra y el personaje de Daniel muestra una rebeldía que excede al retrato artístico y controlado de la resistencia taína, tanto el director y el productor evidencian rasgos que complican su relación con el contexto y que limitan su entendimiento de lo que ocurre en Cochabamba.

-

³ Hatuey es considerado un cacique taíno que fue el primero en organizar una rebelión en contra de los españoles. Fray Bartolomé de Las Casas lo menciona en su *Brevísima relación de la destrucción de las* Indias (1552). En el libro, Las Casas alude a la resistencia de Hatuey, así como a la supresión brutal de su rebeldía (23). A través de la historia del cacique, Las Casas argumenta que la evangelización en el Caribe podría haber sido lograda sin el tratamiento cruel y violento por parte de los conquistadores. Actualmente, Hatuey ha pasado a simbolizar para Cuba el primer indígena rebelde en contra de la colonización española.

Costa escoge Bolivia para filmar la película sobre Colón porque este país, a diferencia del Caribe, está lleno de "indígenas hambrientos" y, por lo tanto, brinda una oportunidad única para grabar una película sin gastar mucho dinero. Incluso, se las ha arreglado para pagar dos dólares por día a los extras. Por lo demás, filmar lo ocurrido en el Caribe en un país andino no es incongruente para él porque no hay diferencia entre los indígenas de una región y otra. "Todos son iguales", afirma. Si, por un lado, Costa representa una lógica economicista, cínica y pragmática, Sebastián es el director que se encuentra comprometido con su obra. Para él, su película es más importante que todo lo demás y está convencido de su transcendencia. Es consciente de que los "los quechuas no son taínos" y busca impregnar su película de verosimiltud mediante la selección de "sus indígenas", como denomina a los extras en un momento de la película. En la escena inicial, Sebastián observa cuidadosamente a los pobladores que hacen fila para participar del casting de extras (imagen 1). La racialización que provoca su mirada sobre ellos, buscando en los cochabambinos ese "algo" que evoque a los taínos del siglo XV, tiene una conexión con el sueldo miserable que se les asigna. Aunque ni Costa ni Sebastián reproducen explícitamente la ideología racista por la que el estado fundamenta la privatización del agua⁴, la crítica a la colonización española en su proyecto se cimienta sobre la misma desigualdad económica que oprime a los cochabambinos.

Por su parte, Daniel, un obrero en Cochabamba, es escogido por Sebastián para interpretar el papel de Hatuey (imagen 2). Desde un inicio, es claro que este rol no podría ser menos relevante para el líder sindical boliviano. Hatuey no le habla acerca de su propia situación, ni da forma a su racionalidad como activista en su lucha por el agua. La

_

⁴ En una escena, una autoridad estatal se dirige a ellos y les dice "si cedemos un poquito, estos indios nos regresan a la edad de piedra" (Bollaín).

desconexión es comprensible debido a que Hatuey ha sido esbozado para cumplir con las fantasías de Sebastián. Hatuey representa el estereotipo tradicional del indígena con plumas y piel roja, hecho para encajar dentro de la visión estética del director (imagen 3). A través de esta visión, el director imagina a los taínos como un pueblo derrotado, digno de compasión y cuya historia, enterrada en el pasado, él está llamado a contar. Para que sea posible generar el "efecto artístico" en la figura del rebelde taíno, esa otra forma de rebeldía "real", encarnada por Daniel como líder, debe ser negada. Por tanto, este rebelde "real" (contrario al artístico de Sebastián), el de la lucha contemporánea en Bolivia, es el resultado de la erupción de una lucha social local que desafía narrativas externas y expectativas identitarias que se presentan desconectadas del contexto. Frente a Daniel, Hatuey termina siendo el "indio permitido", por ser el héroe muerto y representante además de una población supuestamente extinguida, que no hace daño al sistema sino que se vuelve utilitario. En una escena, un representante del gobierno boliviano agradece al director y el productor el interés por filmar en el país y contar la historia de Bartolomé de las Casas. Por su parte, para Sebastián, la creación de Hatuey representa la oportunidad de formular una posición ética, opuesta al viejo racismo y menos culposa de sacar provecho de las desigualdades económicas contemporáneas.



(imagen 1)

Una diferencia sustancial entre la lucha "real" y la contada por Sebastián es que, mientras en la primera, Daniel es parte de un proceso colectivo de cambio que se formula desde abajo, la segunda está sujeta a una visión individual del artista/intelectual comprometido. Así, en la película acerca de la colonización tenemos que no son sólo las condiciones materiales de su realización las que tienen resonancia con actitudes coloniales, sino que es el modo en que se construye la historia para la representación, no con ni desde los indígenas o los pobladores cochabambinos, lo que también es criticable como expresión de la colonialidad (Marcone 4). La actitud colonial como lógica que lidera la acción y el racionamiento de Sebastián se basa, entonces, en dinámicas de subordinación social como la explotación del trabajo. El ojo "racializador" de Sebastián, se sitúa en la intersección de estas diferencias raciales y económicas, para producir un conocimiento sobre el indígena que es la proyección de sus propios deseos y ambiciones como creador. Más aún, en el contexto del diálogo que la película establece entre periodos coloniales y poscoloniales, Sebastián es una actualización contemporánea de la figura del criollo que no guarda solidaridad con el oprimido, a diferencia, irónicamente, del propio Costa y el personaje español que hace de Colón.







(imagen 3)

En la historia de la colonialidad latinoamericana, la figura del criollo, como señala José Antonio Mazzotti, ha representado una expresión política e identitaria de condición ambigua (88). Como había señalado acerca del mestizaje en los capítulos anteriores, el criollismo no se refiere al hecho biológico, el ligado al nacimiento de descendientes españoles en América, sino a una diferencia cultural europea que entraría en conflicto, sobre todo en tiempos cercanos a la Independencia, con una lealtad por la Madre Patría (Mazzotti 88). En tanto, a medida que avanzaban los siglos de ocupación española y la posición social y económica de los criollos iba adquiriendo relevancia, su figura se asociaba a un capital cultural moderno enmarcado en términos civilizatorios. Siguiendo a Mazzotti, "In many cases, they claimed to have a better knowledge of the indigenous and African-descent population of the viceroyalties than the Spaniards who spent little time in the New World holding high administrative positions and an advantageous economic situation" (88). El criollo constituía el sujeto autorizado para narrar la opresión americana. Este punto me permite relacionar la figura del criollo con Sebastián. El "ojo" racializador del director mexicano opera, en este sentido, como fundamento de su papel como representador, de forma similar a señalado anteriormente respecto a lugar de enunciación ventriloquista de las películas previas.

Por tanto, la crítica al periodo colonial por parte de Sebastián se vuelve contradictoria en vista de que no hay una conciencia de su posicionalidad, de cómo diferencias raciales, de clase y de género (esto último como veremos posteriormente), dan forma una producción de conocimiento que no se congracia con las demandas de autonomía que las poblaciones indígenas plantean en el terreno social. Esta falta de

reconocimiento de cómo su propia posición contribuye a la perpetuación de dinámicas de poder hacen de su proyecto no sólo inapropiado, sino, en última instancia, inviable.

Sin embargo, un paralelo entre Sebastián y la misma Bollaín señala equivalencias en la forma de hacer cine y encarar el reto de brindar una crónica del pasado y del presente en el marco de una industria cinematográfica transnacional. La crítica al discurso colonizador cinematográfico tiene un efecto limitado en la resolución que Bollaín misma escoge desarrollar para su propia trama. ¿Cómo narra Bollaín esa lucha "real" que acontece en Cochabamba? En el desafío por formar una tercera narrativa que lleve a conclusión el antagonismo entre la ficción de Sebastián y la lucha local, Bollaín escoge concluir el argumento a través de Costa, el productor español, y Daniel. La puesta en evidencia de un colonialismo interno⁵, no sólo a través la figura del director mexicano sino a través del estado racista boliviano, prepara el terreno para una solidaridad transatlántica.

Aunque se cuestiona el retrato artístico de Sebastián como el adecuado para entender el contexto de lucha en Cochabamba, el final de Bollaín se apoya en una narrativa neocolonial entre Daniel y Costa, personaje español y blanco, que termina salvando de morir a la hija del activista durante las movilizaciones. Debido a este hecho, Daniel se convierte frente a Costa en el sujeto indígena o aindianizado en necesidad de asistencia; es decir, pasa de ser el sindicalista rebelde al "indio buen salvaje". En última instancia, si Bollaín plantea que la historia sobre Colón y la rebelión taína dice más de quienes quieren contarla que de aquellos que supuestamente estarían representados en ella, lo mismo se puede decir de su perspectiva respecto a su propia película. *También la*

⁵ El término fue definido en el capítulo II.

*lluvi*a acaba siendo menos sobre lo que pasó en Cochabamba y más acerca de resolver una culpa colonial. Así, la narración que se despliega a modo de realismo social en torno a la Guerra del Agua finaliza canalizándose en una narrativa interpersonal, dramática, que se enfoca en la atenuación de esa culpa.

Dicho de otra manera, el desenlace termina expresando una preocupación por poner la sociedad española en términos conciliatorios con su pasado colonial. Como lo observa Duncan Wheeler, una diferencia entre esta película y sus contemporáneas españolas radica en que ofrece una mirada crítica acerca de la Conquista debido a un retrato de un Colón frío y cruel. Sin embargo, esto no exime a la película de continuar con el afán revisionista del cine español en la era democrática, el cual, pese a superar el orgullo franquista por el pasado colonial no ha conseguido desarrollar una reflexión más profunda sobre la historia colonial entre España y América (245). En esta línea, como señala Wheeler, la película es "as much as transnational filme about Spain as it is a Spanish filme about transnationalism" (253). De ahí que la ética e incluso la estética de la película (en el motivo metanarrativo de incorporar un filme dentro de otro) cobre impacto y sentido en referencia al propio cine español y en la relación de éste con sus propios fantasmas coloniales.

Así, dentro del escenario de las visualidades globales el ojo transnacional que constituye la película se posa muy parcialmente sobre la localidad para, paradójicamente, ofrecer una imagen "atractiva" sobre ésta. Como lo sugerimos líneas arriba, uno de los méritos de *También la lluvia* es plantear una reflexión acerca de las implicancias formales y éticas que involucra en el presente el acto de representar historias sobre el pasado. Sin embargo, Bollaín no asume la labor de historizar en ese sentido. Su crónica

del pasado y del presente se sitúan en primer lugar dentro de los condicionamientos de una forma comercial de hacer cine. En tal línea, desarrollar y brindar una comprensión del contexto cochabambino significa acomadarse a formas de narrar lo suficientemente atractivas y amables para llegar a grandes audiencias. Lo que está en juego, en última instancia, es emplear una narración que apele a la empatía y no al temor frente a la amenaza que representaría la figura del indio antisistema. En una entrevista, el reconocido actor español Luis Tosar, quien interpreta a Costa, hace la distinción entre contar una historia atractiva y desarrollar otra con un compromiso político más evidente:

[La película de Bollaín] No es un panfleto en el que estés contando que, bueno, estos señores tuvieron que salir a la calle porque las transnacionales quisieron privatizar el agua y los tipos salieron a romperse el alma...Todo eso está en la película y todo eso se cuenta, pero todo se cuenta desde un sitio, desde un lugar atractivo y yo creo que ésa es la forma de hacerlo. Por lo menos, ésa es la forma que a mí me gusta ver en el cine. (*Making of...*)

Desde esta óptica, convertir una crónica del pasado colonial y el presente de la lucha cochabambina en una narrativa lo suficientemente seductora para un público amplio significa negar la posibilidad de una forma de narrar que linde con la militancia. Al parecer, Bollaín lo entiende así al plantear el documental como una tercera narrativa que sirve de contrapunto a los intereses de Costa y Sebastián, pero que termina siendo también, tal vez sin proponérselo, la contraparte de la suya propia.

Esta tercera esfera narrativa estaría conformada por María, una asistenta de dirección, que tiene la tarea de hacer un documental sobre la filmación de la película de Sebastián. A medida que se agudizan los conflictos en Cochabamba, María se interesa más por hacer un documental acerca de la Guerra del Agua. Sus deseos son frenados por Costa, quien se niega a permitir el proyecto aduciendo que no es una ONG. Bollaín a su turno apuesta por un modo de narrar que no garantiza necesariamente que la perspectiva

de los cochabambinos acerca de la Guerra haya sido clave para su proyecto o, al menos, incluída. Si el proyecto de Sebastián se construye sin considerar las voces alrededor, la película de Bollaín también implica dejar en un segundo plano un lugar de enunciación más autónomo. Más especificamente, la comprensión que plantea la película acerca de la Guerra del Agua se expresa a través de la limitación de lugares de enunciación femeninos para tener al final un conflicto entre "representantes" masculinos antagónicos: Costa, un agente capitalista transnacional, y Daniel, el sindicalista aindianizado. Así, la trama se construye sobre la base de individuos, lo que contribuye a una simplificación del cuerpo político heterogéneo que se formó en Cochabamba.

Tomando en cuenta lo anterior, una de estas perspectivas locales que aparecen limitadas en la película de Bollaín es de las madres quechuahablantes que participan como extras en el filme de Sebastián. En un momento de la filmación, él les explica la escena en que ellas deberán ahogar a sus bebés para salvarlos de la maldad de los españoles. Ellas se resisten a hacerlo, pese a la insistencia de Sebastián de que en realidad sus hijos ni siquieran tocarán el agua, ya que mediante una maniobra técnica serán reemplazados por muñecos. A través de Daniel, que hace de traductor en esta parte, las mujeres comunican en quechua que no pueden ni siquiera imaginarse la idea de matar a sus hijos en la ficción. Los niños lloran durante la discusión volviendo el ambiente de filmación aún más tenso y confuso. Ante el canto de las mujeres, los bebés callan, mientras que el equipo de filmación se sorprende por el poder del canto (imagen 4 y 5). Ante la negativa de las mujeres de filmar la escena, Sebastián replica "a ver, esto no me lo estoy inventando, esto es lo que sucedió. Tenemos que contar lo que pasó. Esto es muy importante para la película, por favor" (Bollaín).





(imagen 4) (imagen 5)

En esta escena, las mujeres representan un acto de desobediencia que, como ocurre con Daniel, llega a poner en problemas la labor de Sebastián. Su negación, sin embargo, no se limita a ser simplemente una prueba más de que la representación de Sebastián es una visión individual y, por momentos, autoritaria que niega el diálogo para imponer su verdad histórica ("esto es lo que sucedió"). Por un lado, la canción de las mujeres constituye una performance que interrumpe la lógica representativa, masculina y criolla, de Sebastián. Por otro lado, el canto es una forma de performance comunitaria que escapa a la mercantalización estética que sí guía la realización de la película del director mexicano. El proyecto de Sebastián y Costa, recordemos, debe responder a las exigencias del agente capitalista estadounidense al cual ambos tienen que rendirle cuentas de tanto en tanto.

Así, el canto constituye un momento de iniciativa femenina indígena que, en contraste con ahogar a los bebés en la ficción, plantea un ejercicio autónomo y espontáneo que plantea una distinción con el rol de la maternidad indígena entendido por Sebastián. En lugar de una realización del papel de madre que, se asocia al acto extremo de matar a los propios hijos para evitarles sufrimiento, tenemos el canto que se resiste a un discurso de aceptación de la muerte. Teresa, la esposa de Daniel, es un personaje cuyo

rol de madre sigue este lineamiento. Dicho personaje no desarrolla alguna acción relevante o parlamento sino hacia el final de la película. Antes, había salido en escenas acompañando a Daniel o a Belén, la hija de ambos. Hacia el final, es Teresa quien convence a Costa con sus súplicas para que abandone el grupo de filmación y la acompañe a rescatar a Belén. La participación decisiva del personaje que lleva al desenlace del filme me lleva a un comentario acerca del lugar que ocupan las mujeres en la representación de la lucha social en la película.

Como señalé líneas arriba, la comprensión que se formula acerca de la Guerra del Agua se expresa, y por ende del activismo de base social, se expresa a través de una limitación de lugares de enunciación femeninos que, aunque se reconocen e incluyen, ceden espacio al conflicto central que se desarrolla entre personajes hombres. Si el canto quechua expresa afectividad y un momento "mágico religioso", como contrapunto de este retrato de las mujeres quechuahablantes, tenemos a Daniel. Éste no se presenta a sí mismo como indígena y una se pregunta si el personaje está hecho justamente para incomodar una aplicación fácil del término, al menos en su caso⁶. Daniel ha trabajado en el extranjero, por lo que entiende y sabe inglés. Mientras que este personaje no encaja dentro de las expectativas étnicas que tradicionalmente corresponderían a lo indígena, la representación de las mujeres quechuahablantes no desafía estos parámetros sino que se apoya en ellos (a través del traje y el monolingüísmo, que las diferencia de Daniel). Siguiendo a Marisol de la Cadena, si en *También la lluvia* se presenta un comentario

⁶ El término "indígena" no aparece como opción de autodefinición en la película. En su lugar, tenemos a "indio" como una categoría que es usada de manera peyorativa en dos momentos: por el agente estatal que se reúne en una velada con el equipo de filmación y tilda de "indios" a los manifestantes y, por Costa, quien se enfrenta furioso a Daniel para prohibirle que siga participando en las protestas. "¿Qué? Ahora te la das de indio digno y silencioso" (Bollaín), señala ante el taciturno Daniel.

acerca de la representación indígena en la contemporaneidad, lo hace bajo una femenización de lo indígena o una indigenización de las mujeres (22). Es decir, estas construcciones binarias del género masculino y femenino se equiparan a una distribución desigual de la visibilidad (Lugones 78), lo cual se relaciona a su vez con un entendimiento de la indigeneidad que, pese a que se reconoce, no sale de su opacidad. El monolinguismo de las mujeres quechuahablantes que cantan constituyen una marca identitaria que, aunque las empodera como comunidad que interrumpe el acto de representación masculino e individual, responde a una performance de una identidad indígena que no se profundiza. Ellas no son las interlocutoras con las cuales Sebastián y Costa debatirán.

Al final, *También la lluvia* plantea que las dinámicas entre tres figuras masculinas (Sebastián, Costa y Daniel) como el foco desde el cual mirar y entender una de las protestas antineoliberales de cambio de siglo de mayor envergadura en el sur global. La lectura que ofrece el filme sobre la Guerra del Agua plantea admirar la bravura del pueblo cochabambino y despreciar el racismo de sus autoridades, a la vez que sentir empatía por un discurso conciliatorio multicultural que estaría exorcizando, sobre todo lo demás, viejos fantasmas coloniales.

Por su parte, la Guerra del Agua cambió el rostro democrático boliviano y dio un nuevo impulso a las luchas populares e indígenas que vinieron después. El resultado de esta ola de movimiento sociales desencadenó la llegada al poder del líder cocalero de origen aymara, Evo Morales Ayma –encarnación él mismo, para muchos, del "indio antisistema"— en 2006. *También la lluvia* falla en dialogar, o tal vez no lo busque, con un nuevo panorama geopolítico en donde el indígena, con esa denominación como

bandera, ya había pasado a ser una categoría propositiva e incómoda para el poder de las élites blancas. En su lugar, propone una mirada amable del multiculturalismo en el contexto de un gobierno movimientista, como el Movimiento al Socialismo liderado por Morales, que habría de llegar al poder justamente para poner en crisis el paradigma de inclusión global.

El desenlace, entre un agente capitalista con un perfil humanitario frente a un líder que deja de constituir momentáneamente una amenaza para el *status quo*, responde a la necesidad de cierre como una manera de lidiar o, mejor dicho, de no lidiar con las grietas que ocasionan las prácticas políticas desde abajo en las formas de mirar y entender al oprimido. En ese sentido, la ficcionalización sobre la Guerra del Agua termina subordinándose a la intención por producir una mirada que congracie una imagen de Costa, como agente multinacional y cosmopolita, frente a los sujetos que yacen en la periferia del subdesarrollo y la barbarie.

III. La teta asustada (2009)

1. La Guerra Interna (1980-2000)

Para muchos críticos, el cine peruano ha conseguido un cierto florecimiento en los últimos años debido a la carrera de Claudia Llosa, una directora peruana que desde muy joven radica en España. Para la realización de *La teta asustada* (2009), su segunda película, Llosa recibió fondos tanto de Perú como de España. La película, como es también el caso de la de Bollaín, ganó varios reconocimientos. Internacionalmente, obtuvo el codiciado Oso de Oro del Festival Internacional de Berlín y una nominación al Óscar por mejor película extranjera.

La trama de la película refiere al periodo de guerra interna en el Perú, ocurrida entre 1980 y el 2000⁷. Este periodo de violencia desatada entre el estado, las fuerzas militares y paramilitares en contra de los grupos terroristas Sendero Luminoso (SL) y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) afectó enormemente a las poblaciones indígenas en los Andes y en la Amazonía, las cuales quedaron atrapadas entre muchos fuegos. La capital también sufrió los embates de la guerra pero en su última etapa y no con tanta intensidad como en las regiones mencionadas. La cifra de 70 000 víctimas (entre senderistas, militares y miembros de la sociedad civil) a la que llegó el *Informe final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación en 2003 asombró a la sociedad civil capitalina y puso en evidencia la distancia entre Lima y las demás regiones que integraban el país. Más profundamente, puso sobre el tapete el racismo como causa fundamental de las fracturas geográficas, sociales, culturales que se habían agudizado durante el conflicto armado.

Asimismo, la cifra de setenta mil víctimas fue un baldazo de agua fría para quienes creían –sobre todo, miembros de la clase media y privilegiada— que, con la derrota de SL y la implementación de políticas neoliberales, se daba vuelta a la página para dar paso a la estabilidad⁸. La etapa de reconstrucción nacional, con el regreso a la

_

⁷ Para muchos estudiosos, el 2000 ha sido señalado como el año en que "oficialmente" terminó la guerra. La captura del líder máximo de SL, Abimael Guzmán, ocurrió en 1992. Desde esa fecha hasta el 2000 decreció enormemente el número de ataques terroristas. El 2000 también es el año del fin de la dictadura fujimorista y de la creación de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) por el gobierno de transición. Ésta tuvo el objetivo de investigar las causas y consecuencias en la sociedad peruana que había dejado la guerra.

⁸ De hecho, con el gobierno de Fujimori vino la superación de una crisis económica espantosa y la derrota del terrorismo. El *Informe* del 2003 evidenciaba que lejos de implicar una ruptura con los gobiernos anteriores, el neoliberalismo vino para instalar un costo humano brutal y salvaje para lograr la estabilización. La estrategia de Alberto

democracia y después de la derrota del terrorismo, significó indefectiblemente para el nuevo gobierno y la sociedad civil el compromiso moral de sanear esas fracturas sociales y emocionales, traducidas en racismo e indiferencia. Sin embargo, esta necesidad por reflexionar acerca del pasado y construir una memoria sobre la violencia fue asumida de manera distinta y hasta opuesta por los diversos sectores sociales. Mientras que para algunos urgía la tarea de debatir y condenar a los responsables de las atrocidades de la guerra, otros sectores sostenían la necesidad de olvidar y superar esta etapa traumática para reconstruir el país.

En este panorama, algunos escritores y cineastas que abordaron el tema de la violencia y la memoria se posicionaron moralmente frente a la responsabilidad que era, una vez más, repensar la cuestión indígena. Con la propuesta multicultural y el afán conciliatorio en el ambiente, la "cuestión indígena" debía pensarse en términos relacionales y ya no asimilatorios ni integracionistas. Visto así, el problema ya no se enfocaba en la incapacidad de estas poblaciones por encajar en un proyecto nacional moderno, como sí lo significó antaño para el intelectual mestizo y criollo. En cambio, eran los sectores sociales progresistas, artísticos e intelectuales los que cargaban con la falla moral de haber sido indiferentes, no haberse dado cuenta del grado de violencia o no haber estado a la altura de las circunstancias. La culpa más grande era que esa indiferencia los había hecho cómplices en algún sentido. *Abril Rojo* (2006) de Rafael Roncangliolo y *La hora azul* de Alonso Cueto (2005), para mencionar sólo dos producciones literarias, así como las películas *Paloma de Papel* (2004) y *Tarata* (2009) de Fabrizio Aguilar, *Madeinusa* (2006) de la misma Claudia Llosa, y *Dioses* (2008) de

Fujimori para acabar con el terrorismo fue tan despiadada como los gobiernos que mantenían al páis en una fase retrógada y de espaldas al desarrollismo.

Josué Méndez son algunos imaginarios que se construyeron desde una perspectiva capitalina para repensar y, en la medida de lo posible, saldar cuentas con la otredad. Considerando este momento, puede pensarse tentativamente (y tal vez de manera pesimista) que estos imaginarios generados sobre el indígena –no con ni desde estas poblaciones—percibían a éste como un sujeto utilitario para exorcizar viejos fantasmas nacionales.

2. Lo "cholo" en el Perú y la narrativa del progreso

El argumento de *La teta asustada* se centra en la figura de Fausta. Fausta es una joven quechuahablante que, como muchos otros durante la guerra, dejó su pueblo huyendo de la violencia. Pero ella no huye sola, sino que llega acompañada de su madre, quien fue violada y torturada por agentes militares mientras estaba embarazada de Fausta. La madre de Fausta representa ese trauma por la guerra que pervive intergeneracionalmente como una enfermedad. En efecto, la "teta asustada" es explicada en la película –a través del tío de Fausta, Lúcido—como un padecimiento nervioso ocasionado por la transmisión del miedo a través de la leche materna. En la joven, este miedo se traduce en un temor a las personas, en especial a los hombres a quienes ella ve como violadores potenciales. Para evitar sufrir el mismo destino de su madre, decide insertarse una papa en la vagina.

A la muerte de su madre, Fausta queda viviendo con sus familiares maternos. Esta familia encabezada por su tío, Lúcido, se dedica a la organización de bodas. Mucho antes que Fausta y su madre, Lúcido y su familia habían llegado a la capital, lográndose asentar en la periferia. Desde allí, desarrollan una nueva vida que enfrentan con optimismo pese a la precariedad. La familia de Lúcido representa la cultura emprendedora del migrante

andino, también conocida como la cultura "chola". Al otro lado del espectro cultural, ocupando un lugar opuesto al mundo migrante, se encuentra el espacio señorial trasnochado que vive su propia crisis, aunque no relacionada con el trauma de la Guerra. Con el objetivo de conseguir dinero para enterrar a su madre en su pueblo de origen, Fausta empieza a trabajar para una mujer adinerada llamada Aida, en una mansión que se encuentra acorralada por el mundo de la cultura popular. Para llegar a la mansión, hace falta atravesar el espacio laberíntico de un mercado, el cual representa en la simbología limeña el espacio del comercio popular por excelencia. Mientras que lo cholo se presenta como determinante y representativo de una Lima del siglo XXI, el imaginario señorial y virreinal se encuentra aislado, carente de color y luz, silencioso, y de espaldas al dinamismo del mundo cholo.

Fausta, la joven quechuahablante traumatizada, oscila entre estos dos mundos en su tarea de resolver por sí misma sus conflictos personales. Así, en Fausta confluye la disyuntiva de dejar en el pasado el trauma para progresar en la sociedad, como ha sido la opción de sus parientes, o seguir con el temor que la mantiene extraña y desadaptada a su nuevo contexto social. ¿Cómo la película entiende y desarrolla esta disyuntiva en Fausta? Por otro lado, ¿qué significa que sea una indígena, y no el migrante o el criollo, la única en necesidad de superar el trauma de la guerra? ¿Qué dicen estas opciones acerca de la forma cómo se visualiza al indígena en relación a un proyecto de reconstrucción nacional post-guerra interna? ¿Cómo el cine comercial de Llosa dialoga con perspectivas desarrolladas en el terreno acerca de la cuestión indígena nacional? ¿Cómo se lee esta visualización de lo indígena dentro del mercado de las imágenes globales?

Contrario a una imagen del indio antisistema con la que lidia Bollaín, Llosa ofrece una visión del mundo indígena traumatizado y marcado por los efectos del conflicto armado interno. Tal mundo está paralizado. Según Llosa, el filme debería entenderse como una metáfora acerca del Perú. De acuerdo a su perspectiva, el Perú es una nación que sólo puede expresarse a través de su insconciente: mediante sus mitos, miedos y traumas (Llosa cit. en Barrow 210). Siguiendo esta lógica, tanto el indígena, como el cholo y el criollo representados en la película plantean perspectivas individualizadas acerca del país, las cuales no dejan de dialogar con una literatura sociológica sobre el Perú.

El estudio de lo "cholo" fue una tendencia importante en las ciencias sociales durante los ochenta en adelante, y que todavía continúa siendo una categoría que influye en los imaginarios acerca del país. Básicamente, este fenómeno comprende las manifestaciones sociales y estéticas que acompañan el proceso de integración del migrante andino en la ciudad moderna (Vich 334). Las perspectivas canónicas de las ciencias sociales acerca de la "choledad" coinciden en señalarla como una reinvención de lo nacional. A través de prácticas culturales y económicas innovadoras, los cholos hacen un despliegue de creatividad y energía para construir un mundo nuevo, dejando atrás las dos vertientes tradicionales de la sociedad peruana (idea que se fundamenta, claro está, en la creencia de que ésta sólo se divide en dos): la andina rural y la criolla urbana (Portocarrero 109). Para el economista Hernando de Soto, el migrante protagoniza una especie de gesta épica, por la cual pasa de informal a pequeño empresario construyendo a su paso una nueva ciudad, una nueva economía y hasta —la promesa última y más importante—una nueva nación (cit. en Portocarrero 111). Debido a su abigarramiento

cultural, espíritu emprendedor y poder adquisitivo, el cholo encarnaría la promesa nacional de alcanzar una modernidad propia (Neira, "Colofón" 160-162).

Más que el análisis de un fenómeno social, "la choledad" representó el deseo de la intelectualidad de izquierda por solucionar el "problema indígena" dentro de un nuevo modelo de evolución, por el que "cholo" –como fue el sueño del mestizaje— dejaría atrás en tiempo y espacio a la indianidad. Para la antropóloga Margarita Huayhua, esta posición de la izquierda intelectual considera al indio dentro de una lógica escalonada de superación por la que se convierte irreversiblemente en "cholo", a través de su desplazamiendo del campo a la ciudad. Mientras que el indio queda adherido a una economía del campo y un pensamiento no-moderno, el cholo -como el mestizo- invade la ciudad y se aprovecha de la modernidad del espacio urbano, fusionándose con ella sin conflictos ni resentimientos. En esta lógica evolucionista, el indio está condenado a desaparecer (Huayhua "Racism and Social" 3; ¿Ya no hay indios en el Perú? s/p). Para ilustrar un poco, en un famoso encuentro de intelectuales en 1965 en torno a la novela del escritor José María Arguedas Todas las sangres, el sociólogo Aníbal Quijano señalaba que indefectiblemente "el proceso de cholificación del indio" estaba en marcha, dejando atrás esa pre-modernidad que caracterizaba a éste y que le impedía un impulso propio para el cambio de sus condiciones opresivas (cit. en De la Cadena, *Indígenas* 213).

Por otro lado, no olvidemos que según este entendimiento el cholo también encarna la promesa de superar la nostalgia colonial de la modernidad criolla, liberal y racista a través de una "modernidad alternativa". Su empuje económico sólo se concibe dentro de los patrones éticos establecidos por el capitalismo (el individuo *self-made*, competitivo y pragmático). De esta manera, si lo cholo reiventa la modernidad para el

Perú, lo hace porque antes que nada es un agente económico capitalista y un modificador de la cultura andina, la cual supera mezclándola con elementos urbanos que supuestamente le son ajenas. De ahí que lo cholo, en oposición al tradicionalismo andino que carece de proyección económica, constituye una oferta cultural y económica atractiva y, en última instancia, rentable para el mundo de afuera. Para el sociólogo Hugo Neira, estas "ex-masas rurales andinas", como las califica, que en

...su segunda ola migratoria apuntan a los sentidos, los modos de vida, los estilos, es decir, ropa, gustos, arquitectura y otra plástica, en otras palabras, invaden necesidades secundarias. Ya no estamos hablando de la oferta rápida y pobretona del restaurantito al lado de un mercadillo de hace decenios (...) No es oferta comercial, es otra lógica cultural. Resulta, pues, para decirlo sencillamente, que el imaginario cholo vende. Y no solo en el extranjero. (160)

La perspectiva desarrollada por Llosa en *La teta asustada* expresa esta ideología de la izquierda intelectual. En la película, se formula una imagen del migrante que celebra el empuje económico del cholo y su abigarramiento cultural. El mundo migrante invade la ciudad para ofrecer una suerte de modernidad otra, que desplaza la imagen de esa Lima señorial representada por la mansión acorralada de Aída. Sin embargo, este carácter celebratorio hace que esta cultura chola sea exotizada, ya que constituye un espacio de símbolos y actitudes que vacilan entre lo raro y lo ridículo. Sin embargo, no se trata de una burla como de una exotización. Llosa juega con ese extrañamiento aprovechando ella misma la oferta cultural que le ofrece el mundo migrante. La película se inscribe en ese sentido en un contexto de afirmación de la cultura popular, la cual no se produjo únicamente desde la perspectiva de la intelectualidad sino desde el estado para lidiar con la tarea pendiente de resolver las consecuencias sociales y políticas de la guerra.

Con el gobierno de Alejandro Toledo (2001-2006)—autodenominado "cholo" él mismo—, se formula un contexto de creciente comodificación de identidades en el país, como resultado de estrategias multiculturales-neoliberales. El gobierno autodenominado de la "reconstrucción nacional" buscaba de alguna manera plantear una reconciliación desproblematizada luego de la guerra a través de políticas que apuntaban a la mercantilización de identidades culturales. Esta desproblematización se dio a tono con un mercado global de imágenes a favor de la prosperidad y el desarrollo garantizado por el neoliberalismo (Vich 335).

En el caso de la película, la afirmación de esas identidades abigarradas cholas y la celebración de la prosperidad del migrante dentro del modelo capitalista proponen la necesidad apremiante de olvidar el trauma de la guerra. En esta "mercantilización de identidades" neoliberal, lo que la pujanza chola deja atrás es la parte "más fea" del mundo andino con la que el cholo no puede comerciar, que son las memorias sobre la violencia. Aunque la música y los bailes relacionados a la cultura andina se incluyen para contribuir con la estética de la película, Fausta, como cuerpo marcado por la guerra, representa el atraso, la memoria, la muerte, la barbarie y el asco (recordemos que tiene una papa insertada en la vagina). "Con el terrorismo nació Fausta", dice su tío Lucido. De hecho, Fausta en una canción que entona en quechua señala que desde el vientre de su madre observó cómo violaban y torturaban a su progenitora.

A la salida del hospital, a donde fue llevada tras desmayarse por la muerte de su madre, Fausta tiene una conversación con su tío, quien acaba de enterarse de que su sobrina tiene insertada una papa. Ante él, Fausta intenta justificar su decisión:

- Por favor, no le diga nada a la tía, que ella no va a entender. Y usted debe respetarme. Mi mamá me contó que en tiempo de terrorismo una vecina lo hizo para

- que ni uno ni otro la viole. Daba asco dice. A mí me pareció que era lo más inteligente. Luego se casó y tuvo hijos. No tuvo que convivir con ningún otro violador, ni nada.
- Ahora es otro tiempo. Aquí en Lima es diferente. Todo ha cambiado. Aquí nadie te va a hacer nada.
- Usted se vino tempranito, tío. Mi mamá me contó...
- ¡Tu mamá está muerta! ¡Muerta está! (Llosa)

En esta conversación se evidencia el terror que azotó la sierra a causa de la guerra. Lo dicho por Fausta señala cómo la violencia fue experimentada por las mujeres andinas en distintos niveles: no sólo golpeó a sus sociedades, dividiéndolas y atentando contra sus modos de vida, sino que basurizó sus cuerpos debido al machismo y el racismo que se agudizaron con la guerra. La decisión de colocarse la papa en la vagina fue una medida desesperada frente a la falta de justicia a favor de las mujeres andinas, las cuales incluso fueron forzadas a vivir con sus violadores. La respuesta del tío ("¡tu mamá está muerta!") demanda a Fausta olvidar las historias de la madre acerca de la guerra para que pueda finalmente adecuarse al presente, en una Lima que "ha cambiado". El recuerdo de la sobrina contrasta con el deseo de Lúcido de querer olvidar su propio pasado, que así como su hermana, "muerto está".

En ese sentido, la sierra queda negativizada no por una diferencia cultural ni racial, ni porque haya una cualidad innata en ella que la asocie con el atraso. No existe un juicio así, que sería evidentemente racista. En cambio, es a causa de la guerra que la sierra ha pasado a representar ese "otro tiempo". Ya sea de una manera u otra, queda excluida del trayecto progresivo de la historia nacional. No olvidemos que la mirada de Llosa se inscribe dentro de una lógica relacional que surgió como necesidad de parte de las clases progresistas para repensar el lugar del indígena luego de la guerra. En este sentido, la película construye un ojo que indaga en la perspectiva de la joven

quechuahablante para formular una posibilidad de reconciliación, entre individuo y la sociedad. Sin embargo, lo hace desde una narrativa despolitizada, en donde la víctima no pide reparación ni demanda responsabilidad social. La solución que le plantea la película no va por ahí. Más bien, ésta es una narrativa que con su lógica relacional termina repitiendo esa imagen del indígena como un "problema": Fausta es el síntoma de un trauma nacional (el horror de la violencia simbolizado en su enfermedad "la teta asustada"), de la que sólo ella puede curarse si responde a los paradigmas de progreso o superación personal. ¿Cómo responde Fausta a este imperativo y desde qué lugar en relación a los mundos sociales que la rodean?

3. La subjetividad andina de Fausta y el canto en quechua

En el personaje femenino-andino de Llosa tenemos el canto en quechua como un modo de expresión de su subjetividad. La película justamente empieza con una canción entonada por la madre de Fausta, quien agoniza al lado de su hija. En ella, la madre cuenta sobre la violación y la tortura que padeció. Fausta, en otras escenas, canta también en quechua y en español. En ambas mujeres, las canciones impulsan un sentimiento de vitalidad que les permite aliviar hasta cierto punto el horror de la violencia. Cuando la madre está a punto de morir, le dice a su hija: "Cántame, Fausta. Si ya no veo mis memorias es como si ya no viviera". Por su parte, en otra escena, Fausta se dice a sí misma: "Debemos cantar cosas bonitas para ocultar el miedo". A través del canto, el lugar de enunciación de la mujer indígena se expresa en un modo testimonial. La denuncia, a través de una verdad personal, de los horrores de la guerra se opone al mandato de silencio de los parientes, quienes se resisten ellos mismos a "testimoniar" y reconocer los efectos de la violencia en su historia familiar.

El momento testimonial de la madre al inicio de la película a través del canto, mientras yace en su lecho de muerte, pone en despliegue una diferencia cultural, la cual se basa en la visión de un cuerpo indígena y de una distinción lingüística, el quechua (imagen 6). Con el canto, se hace un llamado a la empatía del espectador, con el potencial de desarrollar compasión y, cuando no, de asco y repulsión. No sólo el canto de la madre contiene detalles brutales de lo que aconteció en la guerra (narra, por ejemplo, que varios hombres la violaron y que la obligaron a comerse el pene de su esposo muerto), sino que, en otras escenas, se presentan tomas de Fausta cortando las raíces de la papa que tiene insertada en la vagina (en esas escenas, la cámara realiza un plano de detalle de los pies de ella, en medio de los cuales caen las raíces cortadas) (imagen 7). Estos eemocionales vienen acompañados de (o generan ellos mismos) una deshistorización de los conflictos políticos que son el transfondo de la memoria lírica de la madre como del trauma de la hija. Como lo dice la misma Llosa en una entrevista, "La teta asustada no es propiamente una película de denuncia, sino de entendimiento, de reconciliación, de perdón" ("Mi nueva película" s/p). Así, no se interpela al espectador de modo intellectual, a través de una reflexión social o política que proponga la pregunta por las causas de la Guerra, sino de manera emocional, lo cual le permitiría subsanar algún tipo de culpa o deber moral frente a las víctimas (Gastón Lillo 432).





(imagen 6) (imagen 7)

Asimismo, el quechua como expresión oral se despliega no sólo a través de canciones, sino de mitos, giros linguísticos que dotan al idioma de marcas "literarias". La recreación de la oralidad indígena en la película lejos de constituir un lugar cultural contrahegemónico, como ha sido interpretado en los estudios poscoloniales latinoamericanos para hablar de resistencia indígena, es formulado desde criterios de esteticidad y autenticidad que exotizan a este sujeto para hacerlo de esta manera digerible al espectador. Esta exotización de la oralidad como expresión cultural hace que el mundo de Fausta se aleje de, así como éste acorralado por, los mundos cholo y criollo, y sus modos de integración de la diferencia indígena.

Aunque alejada del consumismo o el abigarramiento cholo, a Fausta se le presenta la posibilidad de obtener beneficios a través de su arte mediante una oferta hecha por Aída. Fausta decide vencer su natural timidez y compartir con Aída las canciones que inventa para aliviar su soledad, a cambio de un collar de perlas que ésta le ofrece. El collar de perlas es el capital que Fausta necesita para llevar el cadáver de su madre —quien yace momificada debajo de su cama— a su pueblo de origen. Aída se apropia de las canciones y las ofrece como suyas en su recital anual. Sin embargo, no cumple con su parte del trato y no le entrega a Fausta lo prometido. La transculturación mostrada en este caso, de la esfera de oralidad a un registro escritural de la música (a Aída se le ve escribiendo y borrando partituras), no se traduce en un beneficio para la cultura subordinada ni sugiere una síntesis en una cultura otra, como lo planteaba el crítico Ángel Rama con este término⁹. Antes que nada, el interés de Fausta sólo es económico y no se

complejo proceso que implica, primero, deculturación y pérdida de "elementos

⁹ "Transculturación" es un concepto planteado originalmente por Fernando Ortiz, y posteriormente desarrollado por Ángel Rama para la literatura. El concepto refiere a un

basa en un deseo por obtener reconocimiento debido a su arte, o algún tipo de reinvidicación que suponga la integración de ella misma y su cultura a modos hegemónicos de representación. Aunque Fausta no esté interesada en el reconocimiento autorial, su música se vuelve un bien de consumo en un circuito social que la excluye física y simbólicamente¹⁰, y que al final no le genera ningún beneficio. Así, no es posible que entre Fausta y Aída, la indígena y la criolla, se genere algún tipo de integración o relación intersubjetiva que alivie la oposición entre estas dos esferas socioculturales. Fausta al parecer no lo entiende así en un principio cuando, también satisfecha por el éxito del recital, se dirige a Aída en un coche que lleva a ambas. "Les gustaron las canciones, ¿no?" le dice sonriendo, mientras la cámara enfoca el rostro de la pianista que reacciona con sorpresa, cambiando de la alegría a la perturbación. Seguidamente, Aída para el carro y deja a Fausta en medio de la calle. Así como no existe una transculturación, tampoco la oralidad en este caso constituye una expresión de resistencia o un elemento heterogéneo que ponga en crisis una representación hegemónica dada a través de la escritura (en este caso, las partituras elaboradas por Aída).

En los estudios poscoloniales latinoamericanos, la oralidad ha sido valorada como una expresión de resistencia indígena o "diferencia colonial" –no-occidental o

(

obsoletos"; en segunda instancia, la incorporación de materiales de la cultura externa; y redescubrimiento de la propia. Esto asimismo se recompone manejando "los elementos supervivientes de la cultura originaria y los que vienen de afuera." Para Rama, diferente de la época colonial, la cultura contemporánea transculturada a pesar de las condiciones de dominación tiene la posibilidad de desplegar su creatividad y energía para transformarse, a través de la selección de estos elementos, en una cultura nueva (Rama 38-39).

¹⁰ Mientras Aída da su recital, Fausta, provista de su ropa de empleada del hogar, se acerca desde el camerino para observar a la pianista interpretar una de sus canciones. El encuadre cerrado de la cámara simula su perspectiva, de observadora y no partícipe del circuito de interpretación y consumo de su arte.

logocéntrica— en oposición a la escritura alfabética. Como señala Abraham Acosta, la oralidad no sólo ha representado una categoría sino el medio por el cual se han conceptualizado propiedades formales, políticas y estéticas de la lengua indígena en relación a Occidente y sus modos hegemónicos de conocimiento (210). Siguiendo la crítica hecha por Scott Michaelsen y Scott Cutler Shershow al proyecto decolonial de Walter Mignolo, Acosta sostiene que la pregunta no es en, primer lugar, por la relación colonial o decolonial que se pueda establecer entre oralidad y escritura, sino por la lógica opositora que se construye entre ambas, que es la que en última instancia genera la creencia en una hegemonía y su posibilidad de resistencia. La oralidad no puede ser externa a la escritura porque, en primer lugar, es la recreación dentro de ella (el habla o "speech" dentro de lo escrito) lo valorado como esa distinción epistemológica que supone, de manera esencialista y auténtica, la voz indígena (209-210). Esto explica que, para Acosta, "the active economy here is not between orality and writing, but rather between orality and speech –or rather, the distintion between orality and writing and speech and writing" (209).

El mundo indígena representado en la película queda reducido a la oralidad como "speech". En una entrevista, preguntada acerca de por qué decidió incorporar el quechua en la película, Claudia Llosa afirma: "El quechua es la voz del Ande. Es la cultura andina que lucha por no perecer, que ruega por ser escuchada. Era la lengua de la película sin dudas" (Entrevistas digitales). Es así que desde la perspectiva de Llosa *La teta asustada* es la expresión de una nación oral que yace acorralada. En una cadena de equivalencias, el mundo indígena queda representado en los Andes, los Andes en el quechua y éste en una expresión oral que necesita ser escuchada o, mejor dicho, que no tiene los

mecanismos para ser escuchada por sí misma. El cine reemplaza a la escritura para recrear desde el medio audiovisual, y no desde la letra, escenarios de oralidad quechua por los que la voz indígena pasa a tener una presencia. En oposición al mundo de las imágenes cholas, la letra, como fundamento ideológico de una ciudad letrada, pertenece al mundo criollo, excluyente, racista y clasista. Esta asociación justifica la crítica a ese mundo criollo que Llosa hace dentro de su filme, al cual retrata además como un mundo en decadencia. Con esta crítica, la directora –como Bollaín— propone apartar su película de una tradición de representación sobre el indígena. Sin embargo, tanto desde la escritura como de la película misma, el lugar de la oralidad sigue siendo clave para pensar una promesa o esperanza de integración nacional de la identidad indígena. Bajo este deseo, la oralidad como lugar imaginado de la enunciación si bien se formula como aquello que es exterior, es a la vez –contradictoriamente— el producto de una visión rescatista y paternalista que se produce desde *dentro* de una economía visual.

En suma, *La teta asustada* es una muestra de cómo en tiempos neoliberales y lógicas multiculturales una visualización del indígena se pone al servicio de un mercado, aprovechando diferenciaciones étnico-culturales establecidas. De ahí que, tanto los sujetos indígenas en *También la lluvia* como en esta película quede visualizado como una imagen controlada, digerible y que no es problemática para el *status quo*. Es desde esta posición que en *La teta asustada* la liberación indígena es una proeza que se queda en el terreno de lo individual y psicológico, que no consigue articular una expresión cultural con un tipo de afirmación identitaria que pueda revertir el trauma.

En relación a la guerra interna, llama la atención de que aquello que no repercuta en el imaginario de la película sea esa capacidad de respuesta que sí caracterizó a las

poblaciones indígenas en contra de sus perpetradores. Si bien es cierto que muchas no tuvieron oportunidad de defenderse, como sucedió también con los habitantes de la capital, varias comunidades se organizaron en las llamadas rondas campesinas, las cuales tomaron las armas y fueron en gran parte responsables de la derrota de Sendero en zonas de emergencia. Como lo recalca Carlos Iván Degregori, el que los indígenas hayan sido víctimas no los hizo pasivos (s/p). Esta desconexión se percibió en las reacciones que se produjeron en las proyecciones al aire libre en varias zonas rurales en el Perú. En esta línea, Sarah Barrow apunta que el filme muchas veces no fue bien recibido en comunidades indígenas (213)¹¹.

IV. Conclusión

En *También la lluvia* (2010), el comentario de Bollaín sobre las demandas de la industria del filme a través del proyecto de Sebastián nos conduce a una reflexión acerca de los límites de los imaginarios multiculturales para dialogar, de manera confrontacional, con visiones radicales –no "permitidas"—sobre las identidades indígenas que se establecen desde abajo. Lo mismo ocurre en el caso de la película de Llosa, la cual plantea una visión sobre el indígena que digiere la crisis nacional para revertir esa imagen de desestabilidad que había generado la guerra. La crítica a la apropiación cultural que la película presenta en su nivel metafísico no borra ese deseo por la integración de la figura indígena, a través de la imagen de una mujer traumatizada por la violencia de la guerra interna quien debe olvidar para poder insertarse socialmente. Así, el imaginario propuesto por Llona no sólo se forja en consonancia el pensamiento de los grupos sociales urbanos no-indígenas, los cuales, reiventadas, aspiran a una forma de

¹¹ Lamentablemente, el artículo de Barrow sólo menciona este punto en su artículo, sin desarrollarlo ni dar mayores referencias.

integración nacional acorde con los tiempos del mercado. Por tanto, *La teta asustada* plantea una reflexión por la que un uso comercial del medio audiovisual queda inscrito en el archivo de la ciudad letrada, el cual se reinventa bajo los nuevos mandatos multiculturales del mercado y la fascinación por los medios de consumo masivo.

Más aún, lo que estas películas nos muestran es que esta corriente predominante de cine global establece una mirada que racializa lo femenino y feminiza lo indígena (*La teta asustada*), la cual es resultado de una lógica binaria de distinción de género que termina favoreciendo viejos paradigmas nacionales e imperiales (*También la lluvia*) (Schiwy, "Indigenous media" 34). Debido a esto, estas películas terminan sin poder o proponerse exorcizar viejos fantasmas de un orden nacional e imperial. Asimismo, como demostraré el capítulo siguiente, estos filmes señalan que "the tradicional circulation spaces of national, regional ("Latin American") and "world" cinema are culturally unprepared to negotiate with the community-based practices prevalent in indigenous filme and video, which carry distinct social concerns and commitmments" (Córdova 75).

Capítulo V: Cine y video indígena en la era neoliberal: de la representación a la autorepresentación a través del activismo cultural

I. Introducción

Para Marisol de la Cadena y Orín Starn, una muestra de la capacidad expuesta por los actuales movimientos indígenas de perturbar lo político se encuentra en complicar las identidades indígenas y desencializarlas (23). En ese sentido, tan central como la lucha política ha sido y es el desarrollo de una agenda en torno a la definición de estas identidades políticas y culturales, bajo el compromiso de desafiar estas disparidades de poder que hacen de estas identidades "permitidas" o no. Así, la autorepresentación indígena constituye un inacabado y complejo proceso por el que, frente al largo historial de ser clasificados por otros, como se ha demostrado en los capítulos precedentes, los pueblos indígenas abordan las dinámicas y complicaciones de definirse a sí mismos frente a "un denso entramado de símbolos, fantasías y significados de la indigeneidad" (De la Cadena y Starn 11).

En la necesidad por canales de comunicación más eficientes para la discusión y reflexión sobre luchas políticas y con el propósito de ampliar redes de solidaridad internacional, los movimientos indígenas andinos a fines de los ochenta plantearon el uso de medios de comunicación social como parte de sus agendas. En el calor de las conmemoraciones en torno a los "500 Años de Resistencia Indígena y Popular" en 1991, la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) convocó a una coalición de poblaciones indígenas sudamericanas. Como conclusión del evento, denominado Primer Encuentro Continental de Pueblos Indios, se produjo la "Declaración de Quito". Este documento propuso el uso de medios para enfrentar los desafíos

impuestos por el nuevo momento de expansión global capitalista. Una de las conclusiones estableció el objetivo de "promover una red de coordinación y comunicación a fin de fortalecer las relaciones entre los pueblos y dar continuidad a los compromisos asumidos en cada una de las etapas de nuestra lucha" ("Declaración"). En 1992, este objetivo se concretó con la creación de la Red Abya-Yala, la cual serviría de apoyo y alianza entre comunicadores indígenas y no indígenas para la producción audiovisual, así como para la organización de conversatorios y festivales (Salazar y Córdova 47). Este hecho constituye un momento clave en que los movimientos indígenas de fines de siglo establecieron los medios de comunicación social como expresión de una militancia en la disputa por el control de significaciones en torno a las identidades indígenas. Entre estos medios (radio, internet, video), el audiovisual ha cobrado mayor notoriedad. Su uso, por un lado, ha generado metodologías para la producción filmica por fuera de marcos estéticos y comerciales asociados a una práctica cinematográfica predominante. Por otro lado, ha ampliado redes activistas internacionales a través de circuitos alternativos de exhibición y festivales en donde los distintos procesos de creación de cine y video han sido compartidos y discutidos por sus protagonistas.

Este capítulo se dedicará al estudio de iniciativas audiovisuales indígenas a fines de la primera década del dos mil e inicios de la segunda. Los trabajos de cine indígena que serán analizados pertenecen al género ficcional y documental. En el caso de Bolivia, he seleccionado *El grito de la selva* (2008), docuficción producido por la Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia (CAIB) y el Centro de Formación y Realización Audiovisual (CEFREC) con Alejandro Noza y Nicolás Ipamo como responsables. Para el caso del Perú, analizaré los documentales filmados también en

video *La flor que vive* (2013) de Pelagia Gutiérrez Vega (responsable), producido por Chirapaq, Centro de Culturas Indígenas en el Perú, Wapikoni y Oxfam; y *La travesía de Chumpi* (2009) de Fernando Valdivia (director) producido por Teleandes Producciones, la Federación de las Nacionalidades Achuar del Perú y la ONG Shinai.

Mi interés en el estudio de estas iniciativas en el contexto de políticas neoliberales radica en entender las agendas políticas indígenas en conexión con la disputa por la significación de estas agendas y de los sujetos involucrados en éstas. En contraste con los cines nacional, estatal-revolucionario, militante y transnacional analizados en los capítulos anteriores, el uso audiovisual indígena surge de los debates internos de las organizaciones y comunidades para controlar no sólo representaciones propias sino los modos en que éstas se producen, se distribuyen, circulan y se conversan. Parto de la idea de que en los Andes la producción audiovisual estudiada en este capítulo está intimamente conectada con los movimientos sociales. En tiempos neoliberales, estas iniciativas plantean una confrontación —en el sentido de "introducir una división" (Didi-Huberman 77)— con la práctica hegemónica de un cine comercial, cuya industria sigue parametros multiculturales para la comprensión de las indigeneidades en Latinoamérica.

Así, paradójicamente para algunos, la agenda por el control sobre la producción de saberes y políticas indígenas de parte de estas poblaciones no ha excluído un medio como el audiovisual, el cual –como la escritura alfabética en la época colonial— tiene una trayectoria de uso colonial (en relación a una perpetuación de actitudes coloniales, como he sostenido en los capítulos precedentes). Si consideramos este aspecto, sumado al hecho de que el cine es en parte un producto paradigmático del capitalismo y sus industrias culturales, como lo sostuvimos en el capítulo anterior, ¿podríamos realmente

hablar de una relación ventajosa entre el audiovisual y los sujetos indígenas que lo usan? ¿Es que acaso el medio por tener un origen "moderno" deberá siempre reproducir una lógica de dominación que actualice el hecho colonial de subalternar –si no desaparecer—técnicas indígenas de representación y articulación epistémica? ¿Será que esta dinámica con el medio se puede medir en términos de colonialidad o, por el contrario, de una expresión emancipatoria planteada desde lo subalterno? Parafraseando a Freya Schiwy, ¿cuál es la relación entre tecnología y conocimiento? ¿Es la tecnología acaso el resultado de un tipo de conocimiento o es la producción de conocimiento el que depende de la tecnología? ("Decolonizing" 4). Si es así, ¿cómo abordar o entender ese conocimiento o destreza que otorga esa cualidad "indígena" a un uso tecnológico (como la categoría de "cine indígena" así lo sugiere)?

Con el propósito de responder estas preguntas, propongo que este uso del medio audiovisual constituye otro momento –aunque no en un sentido evolutivo, como lo desarrollaré posteriormente—en que poblaciones indígenas han acudido a medios considerados occidentales para comunicar reclamos políticos y culturales. Los trabajos de León Portilla (*La visión de los vencidos* [1959]), Martín Lienhard (*La voz y la huella* [1989]) y Walter Mignolo (*The Darker Side of the Renaissance* [1995]) sobre el periodo colonial plantearon el estudio de las voces indígenas y escrituras alternativas, las cuales consideraron oprimidas pero no vencidas por la hegemonía de la modernidad/colonialidad expresada a través de la escritura alfabética. En líneas generales estos estudios sostienen que la voz indígena interviene en el lugar de la escritura europea para plantear modos de memoria y reflexión que constituyen la "otra historia," en palabras de Lienhard, de la historiografía sobre la conquista y colonización. Así, la

colonialidad de la escritura o el "fetichismo de la letra" es discutida a través de estrategias de memoria y afirmación colectiva que demuestran una sobrevivencia de códigos culturales pre-hispánicos, a la vez que una reconfiguración semiótica de estos elementos y de los europeos debido al conflicto étnico-social traído por la colonización (Lienhard 18-20).

En la línea de lo anterior, Walter Mignolo señala que "colonization does not imply a devouring march, by which everything in Amerindian cultures was suppresed by Spanish pedagogical, religious and administrative institutions" (*The Darker*, 4). Sin embargo, como señala también, la colonialización como ideología hegemónica implica la "creencia" de que tal supresión ha sido realizada (*The* Darker, 5). De ahí que la propuesta teórica decolonial, según Mignolo, consista en "the coexistence of languages, literacies, memories, and spaces", con el propósito de negar "the denial of coevalness" que supone la linealidad histórica para legitimar la posición de poder de unos elementos por sobre otros (*The Darker*, xii). Bajo esta perspectiva, se hace necesario considerar esos ocultos "spaces in between produced by colonization as location and energy of new modes of thinking whose strength lies in the transformation and critique of the "authenticities" of both Western and Amerindian legacies" (The Darker, xv). Así, esos lugares de enunciación constituidos "in between" de las textualidades coloniales se plantean como complejos procesos de "interacciones semióticas corporizadas en discursos orales y productos textuales", que es lo que Mignolo llama semiosis colonial ("La semiosis", 31). Así, una actitud decolonial se fundamenta en la crítica a las autenticidades basada en el estudio de los procesos por encima de una visión concentrada en las representaciones como transmisión de significados y sujetos ya constituidos. En ese sentido, se vuelve

inapropiada la pregunta de si es provechoso o no para el indígena el uso del medio audiovisual, debido a que en la duda misma existe una demanda por la autenticidad para valorar cualquier iniciativa de resistencia, así como un deseo por una identidad encapsulada, no relacional, que se mantenga por fuera de cualquier contacto con lo moderno. En su lugar, el estudio de la práctica audiovisual que propongo permite entender la indigeneidad como una expresión contemporánea y no un asunto del pasado, posición a la que ha sido relegada por la actitud colonial de la linealidad moderna.

Para el estudio del audiovisual indígena, planteo un enfoque en los procesos de producción así como en las representaciones filmicas con el fin de proponer que en las interacciones entre tradiciones culturales pensadas como opuestas existe una actitud que desafía la creencia en el efecto apabullador de la colonialidad. En los procesos de creación que hacen posible este cine, tenemos una práctica metodológica que integra indígenas y expertos no-indígenas, formando un locus de enunciación colectivo que niega ese "the denial of the coavalness" de los lugares monólogicos de enunciación que habían caracterizado la representación sobre el indígena en el pasado. En lugar de plantear la identidad indígena como una constitución fija, el cine indígena propone desarrollar la cuestión identitaria como las luchas políticas: a través del ejercicio intelectual basado en el "hacer". Este gesto se opone a esa otra praxis teórica que busca en los discursos hegemónicos esas grietas que el indígena abre como "esa presencia oral" (como ha sido entendido fundamentalmente en los estudios coloniales y culturales latinoamericanos).

Distinto del caso del testimonio, las prácticas de cine indígena se apartan del uso de la escritura y, por un tanto, de un corpus discursivo y de producción intelectual que plantea una confianza en ese medio para valorar desde ahí la capacidad del indígena para

poder hablar (Schiwy, *Indianizing* 17-18). En ese sentido, la dicotomía oralidad-escritura, usada tanto en el estudio de discursos coloniales como para el análisis del testimonio contemporáneo, es insuficiente aquí. Tal dicotomía establece una totalidad por la que la expresión indígena se haya reducida a dos opciones: ser oral o escrita, ser iletrada o letrada (aunque siempre con un rezago de oralidad, como lo plantea la tradición indigenista). Así, en oposición a la escritura alfabética hegemónica, la oralidad es formulada como "la" esfera que alberga la diferencia cultural indígena. El uso audiovisual no sólo declara insuficiente esta dicotomía para el estudio de producciones culturales indígenas contemporáneas, sino que se aleja de la vieja demanda nacional por la competencia alfabética como (falsa) garantía de reconocimiento ciudadano (Schiwy, "Decolonizing" 12). En esa línea, sostengo que estas iniciativas complican prácticas letradas que han tejido expectativas identitarias acerca de la indigeneidad, y que formulan desde el espacio privilegiado de la escritura sus condiciones de resistencia. El cine indígena no es una propuesta que busque valerse de modos hegemónicos para la representación, pues en principio no remite a una identidad "presente" en algún lugar. Tampoco basa su mérito o demanda un reconocimiento público a través del manejo especializado de un determinado recurso que por "naturaleza" le es ajeno. A esto me refería con que este cine plantea "otro momento," ya que propone otra forma de pensar

¹ Para ilustrar esta aproximación, los antropólogos Joanne Rappport and Tom Cummins establecen en su libro Beyond the *Lettered City. Indigenous Literacies in the Andes* que "writing provided one of the most important interfaces of the different groups inhabiting the colonial spaces (...) Literacy is fundamental to the study of colonial discourse (...) [If literacy] created the symbolic arena withing which the various European colonizers could construct and implement a policy of colonization (...), it is also true through literacy that the indigenous colonized could textually describe and visually present themselves to their colonizers and press their demands in the colonial political arena" (9).

un archivo sobre las producciones indígenas contemporáneas más allá del indigenismo y sus operaciones de lectura letradas.

Los trabajos de cine indígena que serán analizados pertenecen al género ficcional y documental. En el caso de Bolivia, he seleccionado *El grito de la selva* (2008), docuficción producido por la Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia (CAIB) y el Centro de Formación y Realización Audiovisual (CEFREC) con Alejandro Noza y Nicolás Ipamo como responsables. Para el caso del Perú, analizaré los documentales filmados también en video *La flor que vive* (2013) de Pelagia Gutiérrez Vega (responsable), producido por Chirapaq, Centro de Culturas Indígenas en el Perú, Wapikoni y Oxfam; y *La travesía de Chumpi* (2009) de Fernando Valdivia (director) producido por Teleandes Producciones, la Federación de las Nacionalidades Achuar del Perú y la ONG Shinai.

Breve repaso del surgimiento del cine y video indígena

El cine indígena surge, en primera instancia, para distinguirse de una mirada exterior que efectúa una representación de las poblaciones indígenas sin tomar en cuenta su propia perspectiva. Más allá del cine comercial, el cine indígena reacciona contra prácticas audiovisuales que particularmente se han sostenido a través de un largo historial de cosificación de sus realidades. Parte, entonces, de una reflexión acerca del rol del mediador y la relación que éste establece con el objeto filmado. Uno de los antecedentes de este cine indígena es el "cinema verité" o "directo" que surgió en Francia, Estados Unidos y Canadá entre 1950 y 1970. A través del documental como género preferido en esta corriente, el antropológo francés Jean Rouch desafió una metodología observacional ligada al cine etnográfico provocando a los personajes a través del acercamiento excesivo

de la cámara en mano. En un intento con romper con esa mirada cosificadora y distante del antropólogo, el documental del cine *verité* buscó una tendencia más participativa o de colaboración entre el experto y los sujetos cuya realidad era representada (Plan Nacional 35; Zamorano 262). El cine militante de los años setenta, tema del capítulo III, fue desde luego otro antecedente importante del audiovisual indígena. Éste se enfocó como ningún otro anteriormente en las realidades e historias concretas de los sectores oprimidos de la región. La empresa decolonizadora, asumida conscientemente por los realizadores del también llamado "tercer cine", significó una reflexión profunda acerca del poder del medio para intervenir en las realidades que estaban siendo representadas. Así, en el ambiente de los creadores audiovisuales en ese tiempo, había una conciencia de que el poder del audiovisual no sólo estaba en la representación sino en la construcción de circuitos alternativos, no comerciales, para la recepción y consumo de imágenes, en donde residía verdaderamente el potencial para despertar conciencias.

Más recientemente, un momento de desarrollo audiovisual previo a las iniciativas audiovisuales indígenas fue el video popular/comunitario en los ochenta (Córdova y Salazar 44). En este ámbito, tenemos al grupo Chaski en Perú y al cine minero desarrollado en Bolivia, proyectos que comprometieron a comunicadores en el área audiovisual. En esos casos ya no se trató sólo de explorar modos comunitarios de hacer cine, sino de desarrollar programas de entretenamiento audiovisual. Como señalan Juan Franscisco Salazar y Amalia Córdova, expertos en la comunicación y la antropología que trabajaban en el terreno comunitario a través de ONGs consiguieron involucrarse con un interés formulado desde abajo en herramientas de comunicación social como la radio y el video para la acción política (44).

De este interés de cineastas y antropológos, nació en 1985 el Consejo

Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas (CLACPI) en México con el fin de formular un espacio de exhibición de cine y video desarrollado sobre y por estas poblaciones en Latinoamérica ("Plan Nacional Indígena", 23). Junto a la consideración del filme como modo de activismo político y cultural, vino la preocupación por desarrollar un criterio que definiera lo que podía ser considerado como cine "indígena" en contraste con aquel de tipo etnográfico que abordaba temas relacionados a estos pueblos. Encarando, por tanto, de manera consciente la necesidad por configurar una agenda basada en el reclamo histórico por una definición propia, en el 2009 esta red publica su propia concepción:

El cine y/o video indígena incluye a los trabajos, así como a sus realizadores y realizadoras cuando aplican un firme compromiso de dar voz y visión digna del conocimiento, cultura, proyectos, reclamos, logros y luchas de los pueblos indígenas. Implícita está también la noción de que este tipo de cine y video requiere de mucha sensibilidad y de la participación activa de las y los protagonistas que aparecen en la pantalla.

La idea que está detras de este nombre es la propia lucha de los pueblos indígenas del mundo, la diversidad, la tolerancia y el derecho de cada cultura a existir y desarrollarse plenamente y así, desde la creación audiovisual, el cine y el video expresar su preocupación por los grandes problemas y desafíos de la humanidad (CLACPI).

Para Amalia Córdova, la definición de CLACPI apunta a un estatus ganado a través del compromiso de crear una imagen "digna" mediante un modo participativo de hacer cine (66). Más que una distinción étnica-cultural, la denominación de cine indígena y de quiénes pueden hacer cine indígena responde, como la lucha política, a un proceso constante de negociación y no a la representación de una identidad o realidad constituida. Lo que está sobre la mesa en esta definición es la posibilidad de ir más allá de expectativas identitarias para generar espacios de participación, debate y desacuerdo

dentro y fuera de la pantalla con el fin de aprovechar los beneficios de la práctica audiovisual.

En 1992, el IV Festival de Cine y Video Indígena – CLACPI se llevó a cabo en Cusco y Lima. Para muchos comunicadores indígenas y no indígenas este evento significó delinear una agenda más concreta, que se dirigió a planificar procesos de financiación sostenidos, con el objetivo de garantizar un acceso audiovisual continuado y decisivo para la realización, coordinación y programación de videos (Plan Nacional 24). La Red Abya Yala, mencionada al inicio de este capítulo, surgió en este momento para plantear una radicalización que rompiera definitivamente con tendencias etnográficas que todavía existían al interior de la organización (Plan Nacional 25). Un grupo de promotores y comunicadores audiovisuales decidieron también formar una asociación autónoma, aunque todavía insertada en la red internacional que se había formado con CLACPI. Así, en el Quinto Festival de Cine y Video desarrollado en Bolivia en 1996 se sentaron las bases definitivas para la creación del Plan Nacional Indígena de Comunicación Audiovisual y, junto a éste, de la Coordinadora Audiovisual Indígena-Originaria de Bolivia (CAIB).

CAIB surgió al calor del Festival de 1996 por iniciativa de videastas bolivianos que acudieron desde diversos lugares del país. Tras el evento, estos expertos buscaron mantener un vínculo que asegurase intercambios interculturales entre poblaciones indígenas y campesinas de los Andes y la Amazonía. En la actualidad, CAIB cuenta con el respaldo de las cinco confederaciones nacionales indígenas, originarias y campesinas de Bolivia: la Confederación de Pueblos Indígenas de Bolivia (CIDOB), la Confederación Sindical de Colonizadores de Bolivia (CSCB), la Confederación Sindical

Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia (CSUTCB), el Consejo Nacional de Ayllus y Markas del Qollasuyo (CONAMAQ) y la Federación Nacional de Mujeres Campesinas Indígenas Originarias de Bolivia Bartolina Sisa (FNMCIOB-BS) (Sistema Plurinacional de Comunicación s/p).

Como brazo comunicacional de estas confederaciones, CAIB está aliada con CEFREC (Centro de Formación y Realización Cinematográfica), fundada también en 1996. CEFREC es una organización sin fines de lucro compuesta por especialistas indígenas y no-indígenas en el audiovisual. Su misión principal es impartir entrenamiento en el área de comunicación a comunidades indígenas y campesinas del Oriente y Occidente boliviano siguiendo las disposiciones de CAIB en consulta con las cinco organizaciones nacionales (Sanjinés "Entrevista"). Hasta la fecha, esta alianza CEFREC-CAIB con las cinco confederaciones ha capacitado a más de 300 comunicadores y comunicadoras en todo el país; producido más de 400 videos en diferentes formatos y géneros (documental, ficción, docuficción, "video carta", series educativas, formato corto, animación, musical); realizado campañas comunitarias de formación de líderes; difusión educativa e informativa; e incluso ha producido un programa de televisión en el Canal 7 desde 2002 (Sistema Plurinacional de Comunicación s/p). La estrategia sobre la que trabaja el Plan Nacional establece como uno de sus objetivos principales que los comunicadores, escogidos por sus comunidades y organizaciones para ser entrenados, desarrollen destrezas para el beneficio de su comunidad, ya sea responsabilizándose por un proyecto o diseñando planes de comunicación acorde a los intereses comunitarios (Sanjinés "Entrevista"). Asimismo, el Plan propone contribuir a una relación más cercana entre la comunicación y el liderazgo político para que la primera tenga una función más

"orgánica" entre las organizaciones campesinas e indígenas regionales y nacionales, y sea parte de las actividades y estrategias que las organizaciones desarrollen para transformar la situación política en Bolivia (Sistema Plurinacional).

Con una filosofía parecida a la de CEFREC-CAIB, Chirapaq. Centro de Culturas Indígenas del Perú" es una organización sin fines de lucro que fue creada en 1986 por activistas andinos y amazónicos con el objetivo de generar propuestas y acciones para "el pleno ejercicio de nuestros derechos individuales y colectivos como pueblos indígenas." (Chirapaq "Nuestros inicios"). Así como el surgimiento de CEFREC estuvo ligado a una coyuntura política –en el caso boliviano a un momento donde se reclamaba una asamblea constituyente y la refundación del país—, Chirapaq surgió como una iniciativa desde abajo para crear programas de asistencia social, no audiovisuales en primera instancia, que pudieran aliviar el daño social que ocasionaba la guerra interna por esos años. Los primeros esfuerzos se concentraron en Ayacucho, el departamento más azotado por la violencia. Allí, se organizaron talleres de creación y arte, comedores populares y espacios de apoyo, dirigidos sobre todo a niños y mujeres. Hoy en día a este plan de incidencia social y política, que continúa fortaleciéndose a través de iniciativas de promoción cultural, artística e informativa, se ha sumado una estrategia comunicacional que, como en el caso de CEFREC, busca promover la adopción y el uso de los medios de comunicación por parte de colectivos indígenas organizados.

En ambos casos, el de CEFREC-CAIB y Chirapaq, el cine y video indígena coordinado es parte de una agenda amplia y variada de comunicación que busca promover un sentido de identidad cultural y generar espacios de intercambio intercultural, intergeneracional, y entre comunidades alejadas una de otra. Concretamente, Chirapaq

promueve el proceso de fortalecimiento de la Red de Comunicadores Indígenas del Perú (de la que no hablaremos aquí) que se originó en Ayacucho y que se proyecta actualmente en seis regiones del país. Visto así, desde la incidencia política que se pretende generar, el cine y video indígena se deslinda de una práctica cinematográfica comercial y de sus requirimientos de realización. Por ejemplo, en lugar del término "director", tenemos "responsables" en los créditos para enfatizar que la persona frente al proyecto se hace cargo, antes que nada, de la coordinación de un quehacer colectivo. Este énfasis, como ya lo habíamos señalado, se asocia a otros aspectos de la producción como la elaboración del guión, la edición, circulación y distribución del producto final que deberá ser en beneficio de las comunidades.²

II. El grito de la selva (Bolivia, 2008)

El grito de la selva, un cortometraje en formato de video, fue filmado en el departamento del Beni con la participación de las comunidades de Naranjitos y Bella Selva y la co-coordinación de Alejandro Noza, Nicolás Ipamo e Iván Sanjinés (quien es también coordinador general de CEFREC). El guión es de creación colectiva y el documental constituye el primer audiovisual indígena de la Amazonía boliviana³. El filme abre con dos epígrafes que hacen referencia a dos eventos políticos sin precedentes, protagonizados por las poblaciones del "oriente"—como se denomina a la selva boliviana. En 1990, la Marcha por la Tierra y Dignidad es convocada por Central de Pueblos Indígenas del Beni (CPIB) y logró unir a grupos indígenas del norte amazónico,

² Esto es un beneficio político y social, y no necesariamente económico (Sanjinés "Entrevista")

³ Antes, CEFREC había realizado films localizados en comunidades en el Altiplano.

entre ellos moxeños, chimanes, yucarés, movimas, sirionós, baures y otros, que caminaron más de 600 kilómetros desde los valles hasta la capital (Mattos s/p; Albó 303).

La marcha significó de manera fundamental la gestación de un proyecto político de reconfiguraron nacional bajo el clamor por una asamblea constituyente, que se puso por primera vez en circulación en el plano de la lucha social. Igual de importante, la marcha reconfiguró el mapa de las luchas políticas indígenas contemporáneas, pues fue un momento en que los pueblos del oriente exigieron a la sociedad boliviana su incorporación dentro del proyecto nacional y, lo que fue clave para repensar la historia de los movimientos, la disolución de la brecha geográfica y simbólica que separó por tanto tiempo a las poblaciones altiplánicas del oriente. De esa forma, se ponía en crisis una imagen de lo nacional basado esencialistamente en un andinocentrismo desde el cual se pensaban los orígenes y la constitución de una identidad originaria (como es también el caso peruano, como se sostuvo en el capítulo anterior).

Las demandas al gobierno de entonces, a la cabeza de Jaime Paz Zamora, se resumen en tres puntos: el reconocimiento legal de los territorios indígenas, así como las organizaciones indígenas y autoridades tradicionales; el mejoramiento de las condiciones económicas, salud y educación de las poblaciones indígenas; el respeto a, y recuperación de sus culturas (Lehm cit por Mattos s/p). Años después, en 1996, se produjo, también por iniciativa de las poblaciones del departamento del Beni, la Marcha por el Territorio, el Desarrollo y la Participación Política de los Pueblos Indígenas, la cual reclamó la promulgación de una nueva ley de reforma agraria que regulara de una vez el proceso de titulación de tierras todavía pendiente (Fabricant 207, nota 20).

El grito de la selva cuenta la historia de Mercedes, una curandera cuya población, la comunidad de Bella Selva, fue destruída por los dueños de una compañía maderera. Esta compañía se instala en su comunidad prometiendo falsamente mejorar las condiciones de vida a través de la construcción de carreteras y la generación de empleo. Bella Selva se alza contra la compañía maderera empujada mayormente por las mujeres e inspirada en la marcha de 1990, la cual se presenta como subtexto que incentiva al accionar político a través de las noticias que se escuchan por la radio. En venganza por el alzamiento, los dueños de la compañía en alianza con la policía matan a los protestantes. Mercedes pierde la memoria a causa del trauma ocasionado por la masacre. Después de pasar días caminando sin dirección alguna, llega a Nueva Esperanza, una comunidad de indígenas guarayos en el Beni. Allí su labor como curandera y partera trae a la luz actitudes culturales que las nuevas generaciones estaban dejando atrás. En ambos poblados, del pasado y presente de Mercedes, las mujeres son portadoras de conocimientos ancestrales y son las primeras en levantarse contra la empresa maderera (que es la misma para ambos poblados). En contraste, los hombres —con excepción de los viejos—no les prestan atención ni las reconocen en un inicio como sus interlocutoras políticas. La influencia de la modernidad, entendida aquí en términos económicos y en conexión con un paradigma de desarrollo, ha llevado a una división jerarquizada de labor, a la que se le superponen diferenciaciones de género y etnicidad. A estos conflictos internos dentro de las comunidades regresaré más adelante.

Frente a las divisiones internas que afectan a ambas comunidades debido a la ocupación de las compañías madereras, *El grito de la selva* se enfoca en una perspectiva femenina y en el rol político y cultural que ocupan o deberían ocupar las mujeres en su

colectividad. A través de ellas, el filme propone recobrar prácticas medicinales y culturales, así como creencias sobre la naturaleza que aseguren el mantenimiento de estas prácticas. Esta intención se percibe en la manera cómo la visualidad sobre lo indígena se construye en la exposición de su cotidianidad. Vemos a la comunidad de Nueva Esperanza trabajando junta, construyendo casas, labrando la tierra, tejiendo y discutiendo en asambleas. Estas escenas, que parecen ser un paréntesis en el desarrollo de la trama, al enfocarse en estas prácticas colectivas dejan de lado a Mercedes como personaje principal. La comunidad se vuelve protagonista en sus interacciones, reclamando mediante actos que su forma de vida es autosuficiente, sin necesidad de algún proyecto de desarrollo que mejore sus condiciones de vida, como el que la compañía maderera prometen engañosamente.

Para proponer esa valoración, el montaje de la película se basa en *flashbacks* que intercalan la vida de Mercedes en Nueva Esperanza con las experiencias vividas en su comunidad de origen. De esa manera, la película nos lleva al pasado reprimido en la memoria de Mercedes para mostrarnos las enseñanzas que recibió de la vieja curandera de Bella Selva, así como los recuerdos de la lucha que enfrentó a su antigua comunidad contra la compañía. En una escena, la vieja curandera (quien luego desaparecerá debido a la masacre) le enseña a su hijo pequeño sobre la utilidad de las plantas: "Estas son papas para remedio. Estos son buenos para curar el resfrío y el asma". Ante la pregunta del niño de cómo conoce estas plantas, la madre responde: "mi abuela me enseñó desde que yo era niña. Ella tenía ese conocimiento y de esa forma nosotros sabemos." El motivo de la educación intergeneracional en estas películas (en ésta como las analizadas a continuación, al igual que otras de CEFREC) es un comentario que no sólo apunta a

valorar las enseñanzas de los viejos, pues plantea también ponerlas en prácticas para el beneficio y continuidad de la vida comunitaria. El conocimiento basa su significancia en su praxis, la cual es performada para cristalizar esa memoria social a través de las cámaras. Importa en ese sentido, para un conocimiento sostenido, no sólo saber sino "saber cómo" (como dicta una vieja concepción de la *techné* griega)

De esa manera, la visualización de estas enseñanzas tiene un objetivo pedagógico, que se opone a un tipo de educación modernizadora que ha sido formulada para los indígenas y que se basa en el olvido de sus tradiciones. Más bien, como instrumento pedagógico y transmisor de conocimientos, el filme invita a un "hacer" colectivo para que en su autosuficiencia constituya una alternativa al paradigma moderno del desarrollo. Se trata, entonces, de reeducar a aquellos que han perdido la conexión con una memoria intergeneracional. En ese sentido, la retórica que maneja *El grito de la selva* como herramienta educativa, antes que apostar por una mitificación o una valoración del conocimiento por su sola diferencia cultural, ofrece una apreciación pragmática ligada al impacto de los saberes en la vida cotidiana.

Por su parte, a pesar del trauma, Mercedes no es un personaje caracterizado por su pasividad ni se encuentra desadaptada respecto a su entorno (en una clara diferencia con el retrato de la mujer indígena en la película de Llosa). En una escena, ella busca aprender acerca de los estilos de tejido en su nueva comunidad e integrarse. El beneficio que su presencia traerá a Nueva Esperanza, más allá de sus servicios como curandera, radica en el despertar de esa otra memoria, la conectada con la lucha en la que participó para defender su comunidad de la invasión de la compañía maderera. La presencia de la misma compañía en la comunidad que acoge a Mercedes hace que ésta, ante la

corrupción y contaminación que afecta nuevamente su entorno, recupere la memoria.

Esto la lleva, junto a otras mujeres que también dudaban de las buenas intenciones de la compañía, a incentivar la expulsión de los invasores de Nueva Esperanza.

Ambas memorias, la cultural, conectada a los saberes, y la política, relacionada a la organización y levantamiento comunitario, confluyen en Mercedes para señalar que ambas esferas son inseparables (o deben serlo) para la sobrevivencia comunitaria. En tal sentido, como lo propone Catherine Walsh, la "memoria coleciva ha sido –y todavía es un espacio entre otros donde se entreteje en la práctica misma lo pedagógico y lo decolonial" ("Introducción", 26). La memoria desplegada en la película es una que al articular formas de ser indígena como aspiración y propuesta plantea una historia —la de Mercedes y de estos dos pueblos del oriente—contra una linealidad desarrollista, la cual invisibiliza historias de resistencia y deslegitima la diferencia indígena como lugar de enunciación de derechos. Así como a través del personaje de Mercedes se propone un ejercicio de evocación, el filme constituye un espacio que escenifica la memoria a través de *flashbacks*, los cuales sirven para establecer relaciones entre pasado y futuro, y proponer las experiencias vividas como enseñanzas para afrontar el presente. Asimismo, como espacio de escenificación e instrumento pedagógico, el filme pone en escena asambleas, discusiones a favor y en contra de la compañía, con lo cual puede ser usado como guía para generar decisiones y liderazgo en torno a un problema tan relevante como es el desarrollo de industrias extractivas en el oriente. En tanto herramienta decolonial, la película propone revisar los efectos que genera la presencia de las compañías extractivistas en las interacciones sociales dentro de la comunidad, en lugar de plantear en un primer plano el antagonismo entre la empresa maderera vs. las comunidades.

En relación a lo anterior, tenemos que la tarea de las mujeres por dirigir a sus comunidades (de Bella Selva y Nueva Esperanza) contra la empresa maderera no es fácil, pues los hombres, particularmente los jóvenes, se muestran a favor de los beneficios que la compañía les ofrece. Como lo habíamos dicho, el filme plantea un comentario acerca de la división entre géneros y labor debido a la influencia del proyecto modernizador. La construcción de la carretera que promete la compañía para ambas comunidades, así como los alimentos y víveres que ofrece para compensar la precariedad de las familias, proponen una salida de la pobreza que despoja de relevancia al tipo de conocimiento propuesto por Mercedes, el cual apuesta por la sostenibilidad del ambiente (apreciación conectada a su función de curandera) y una autonomía cultural. Lo que la película propone revertir en ese sentido, en su doble función de herramienta pedagógica y decolonial, es la negativización de lo femenino en conexión con una propuesta por "indigenizar", esto es, contraatacar no sólo el asimilacionismo sino el deseo asimilacionista traído por el mito del progreso (como se señaló en el capítulo II y III).

Marisol de la Cadena ha leído esta negativización de lo femenino indígena en el contexto de las tensiones que genera la modernización en las comunidades del Cuzco en Perú. En su estudio, ella sostiene que la modernización –como el caso del paradigma modernidad/colonialidad teorizado en los dos primeros capítulos de esta tesis— introduce una lógica evolutiva por la que las expectativas de ascenso económico y social desencadenan procesos de desindianización en la comunidad. En la película, son los hombres jóvenes los que tienen la oportunidad de trabajar en la empresa, mientras que las mujeres se quedan encargadas de las tareas domésticas. En Bella Selva, el hermano de Marcela trabaja para la compañía. Sus compañeros lo corrompen y presionan para que se

dedique a la bebida. En Nueva Esperanza, ocurre lo mismo con uno de los jóvenes dirigentes, quien se emborracha y golpea a su esposa. El machismo en la comunidad se desarrolla en un espacio privado como público, pues la actitud de menospreciar a las mujeres y violentarlas en el ámbito doméstico se repite en las asambleas, cuando los hombres no dejan que éstas opinen. De ahí que el aspecto privado y público confluyan en la decisión de las mujeres por participar en las marchas, y en el hecho de que ellas incentiven a los demás a hacerlo. Por ejemplo, la mujer de Nueva Esperanza que es golpeada por su esposo le dice a éste: "Estoy cansada de los malos tratos, por eso me voy a marchar". Así, la crítica al machismo implica apostar por un balance entre géneros como argumento para salvar la comunidad y revertir los efectos negativos de lo modernización.

Este equilibrio entre géneros como rescate de la vida comunitaria dialoga con la noción de complementariedad que ha sido entendida para el caso andino desde la década de los setenta. Esta noción, que ha sido conocida como "chacha-warmi", lo que en aymara significa hombre ("chacha") y mujer ("warmi"), señala una relación de reciprocidad entre ambos géneros como sostén de la vida comunitaria. Según Florence Babbs, el estudio de esta noción ha generado dos posiciones: una tendencia atribuye este equilibrio entre géneros en las sociedades andinas a un estado de pureza que se mantiene hasta la intromisión del mundo moderno; mientras que otros, como la boliviana María Eugenia Choque Quispe, han criticado la pertinencia del chacha-warmi como una ideología posible de aplicar en el mundo indígena actual⁴ (Babbs s/p). Aunque en el caso

-

⁴ Activistas aymaras como Julieta Paredes llevan la aseveración incluso más allá, al señalar que el machismo se viene arrastrando desde la época incaica, y que tal complementariedad nunca existió.

de esta película no estamos hablando del mundo aymara sino de la selva, la propuesta por un equilibrio de géneros se presenta más que una descripción (la primera tendencia que señalábamos arriba) como una propuesta política y cultural. En tal sentido, *El grito de la selva* critica los valores que se adjudican a las labores repartidas entre hombres y mujeres, los cuales jerarquizan y empoderan a una identidad de género por sobre otro. En esa línea de pensamiento, el papel de la mujer como líder y dirigente no se opone a la necesidad de ocupar un rol reproductor de su cultura (Jiménez 71). Al final de la película, la mujer curandera termina ocupando un lugar de líder junto con un joven comunero, quien desde el inicio había expresado su desacuerdo con la llegada de la empresa maderera. En su discurso de agradecimiento, Mercedes dice "No es posible que perdamos nuestro conocimiento tradicional. Con el apoyo de todos saldremos adelante".

Finalmente, animada por Merecedes y las mujeres, la comunidad de Nueva Esperanza decide la expulsión de la compañía, lo que coincide en el filme con la marcha de 1996. La película finaliza con una celebración de la comunidad debido a estos dos eventos (la expulsión de la compañía y la titulación de sus territorios), y a la cohesión colectiva que ha conseguido gracias a Mercedes. Sin embargo, si consideramos las circunstancias alrededor de la filmación nos damos cuenta que este no es el final de la historia para las comunidades que participaron en el filme. Como lo cuenta Iván Sanjinés, coordinador de CEFREC, las comunidades de Bella Selva y Naranjitos que actúan en la película lidiaron, en la vida real, con una empresa maderera que también ocupaba sus territorios (Entrevista). La antropóloga Gabriela Zamorano, quien integró el equipo de producción del corto, narra cómo los pobladores, luego de filmar una escena en que se enfrentan a los trabajadores y al dueño de la compañía maderera, deciden intervenir en el

plano de la realidad y pedir explicaciones a los empresarios que invadían su territorio. Cuenta Zamorano: "Uno a uno, hombres y mujeres empezaron a expresar su apoyo. Era como una repetición de la escena filmada, ahora fluida y real, sin errores técnicos o de diálogo. Una vez que los participantes acordaron una hora para reunirse en la mañana, el corregidor pidió al equipo asignar una cámara para acompañarlos y registrar el enfrentamiento" (269-270). La escena del enfrentamiento fue luego incluida en la película.

Fuera de la superposición casual entre la ficción y la realidad, esta anécdota muestra el diálogo que establece el proceso audiovisual con la realidad que circumscribe la representación. El diálogo y la interacción social que se desencadena debido al evento de la filmación tiene un efecto social en la forma cómo las comunidades encaran las amenazas contra su integridad y la de su territorio. En este sentido, ésta no es una historia irrelevante, sino que se basa en preocupaciones reales que son puestas en debate debido a y con efectos para la representación. Diferente a una visión del "indio permitido" analizada en el caso de las películas comerciales, esta película no se centra en representar el sufrimiento de la víctima, sino en retratar las posibilidades creadas por las personas mismas para salir de ese sufrimiento, como acudir a las autoridades de la comunidad y fortalecer formas locales de organización (Zamorano 266).

Asimismo, esta positivización de la figura del indígena rebelde en la película constituye una apropiación desde la localidad de la coyuntura histórica nacional generada por los movimientos, que llevó a una nueva fundación del estado boliviano. En ese sentido, la película sirve como un registro de una memoria histórica que se actualiza a través de los debates e impactos que pueda ocasionar en la audiencia. Parafraseando lo

que dijimos anteriormente, el evismo no constituye en tal sentido el cierre de una etapa, que culminó con el ascenso al poder de los movimientos antisistema. La autonomía política y territorial de las comunidades, en vista de la crisis de legitimidad que ha afectado y afecta al actual gobierno desde el 2011⁵, continúa siendo un proceso abierto que no ha sido suturado bajo la nómina de estado plurinacional.

La película fue lanzada en 2008 y filmada en el tiempo en que Evo Morales ya había asumido la presidencia. Lejos de simplemente plegarse al optimismo de una nueva etapa con la llegada al poder de Morales, *El grito de la selva* ofrece una mirada enfocada en lo local como plataforma desde la cual luchar por el respeto y el reconocimiento de derechos colectivos. Como en el caso de las dos marchas históricas que enmarcan la película, el reconocimiento de los derechos no son otorgados desde arriba, sino son objetivos conseguidos desde abajo. Por tanto, la película es el resultado de una memoria corta que pide, como las marchas de 1990 y 1996, dignidad y autonomía. Es en esa condición que la representación audiovisual constituye también una memoria para la sostenibilidad de las luchas.

III. La flor que vive (Perú, 2013)

La flor que vive es un cortometraje documental de diez minutos, que tiene a la ayacuchana Pelagia Gutiérrez Vega como responsable y guionista. El corto es enteramente hablado en quechua ayacuchano, fue realizado en Ayacucho y producido por

⁵ En 2011 estalló el conflicto en torno a la construcción de una carretera que uniría Bolivia y Brasil a través del Territorio Indígena y Parque Nacional Isiboro-Secure (TIPNIS). El parque es un área protegida, que limita al sur por el departamento de Beni. Nuevamente, frente a este hecho, las poblaciones de tierras bajas salieron a marchar

hacia la capital ese año.

Chirapaq, con el apoyo de CLACPI, el gobierno de Canadá, Oxfam y Wapikoni Mobile. El documental empieza con un montaje de tomas *close-up* de plantas y especies botánicas. El lente se abre para darnos una vista panorámica que dota al espectador de un sentido de lugar dentro del amplio campo ayacuchano. El "sentido de lugar" dado por la visualidad es significado por el discurso de la Yolanda Cárdenas, una mujer quechuahablante de Ayacucho, quien es también curandera como el caso de la protagonista del filme anterior.

La narración de Yolanda mezcla elementos acerca de su vida así con conocimientos sobre el uso de plantas medicinales, como la maraysera, qenwa, remilla y otras útiles. "Estas plantas existen desde hace los tiempos de nuestros ancestros y todavía florecen hoy en día," dice Yolanda al inicio del documental. Su relato cumple con darle una densidad temporal al uso de las plantas al ofrecer un conocimiento sobre ellas que se remite a mucho atrás, pero que la gente ha olvidado o ya no valora. La misma Yolanda no siempre valoró este conocimiento practicado por sus padres hasta que su propia hija se enfermó. Buscando cómo salvarla, acudió a curanderos o médicos que no le dieron esperanza. Llegó a vender sus animales para pagarle a un doctor quien aseguraba que podía curarla, pero que al final no pudo hacerlo. En su búsqueda por una solución, unas mujeres le aconsejaron usar plantas medicinales y le indicaron cómo prepararlas. "Por eso valoro las plantas," dice, "así logré curar a mi hija". De esa forma, Yolanda atestigua

-

⁶ Oxfam es una red global que brinda financiamiento a iniciativas comunitarias globales comprometidas contra la desigualdad y la pobreza (Oxfam). Por su parte, Wapikoni es una organización canadiense que, así como CEFREC y Chirapaq, trabaja para el fortalecimiento de las identidades indígenas, la promoción de sus perspectivas y reconocimiento de derechos a través del cine y la música. Viaja por países y comunidades con tecnología y equipos móviles para ofrecer entrenamiento sobre todo a jóvenes aborígenes (Wapikoni).

un conocimiento interrumpido (en un momento dice que sus padres practicaban la medicina natural) pero no olvidado. Como en el caso anterior, el filme tiene una función pedagógica doble: por un lado, motiva la recuperación de una memoria intergeneracional; por otro, constituye él mismo, en su visualización, una memoria que expone los muchos aspectos del saber medicinal.

El primero de ellos, como ya lo dijimos, es el "sentido de lugar" que es significado por Yolanda al señalar que las plantas que ella usa están en aquel monte o en el otro. El espectador la ve cortando plantas o cortezas de los árboles. El montaje del filme intercala encuadres estáticos de ella narrando (que son pocos) con tomas más abiertas en la que se le ve caminando, recolectando, transportando las plantas. Ya en la cocina de su casa, explica cómo hacer una pomada paso a paso. Las acciones de Yolanda, pese a la precariedad económica, indican que su conocimiento la hace autosuficiente frente a alternativas medicinales consideradas modernas.

Como propuesta pedagógica, la película no apunta a una especie de rescate cultural por el que la recuperación de una memoria se quede en el plano del foklorismo. Más bien, invita a repensar en la inserción social de las curanderas, o, mejor dicho, en imaginar una vida colectiva desde la centralidad de la autonomía cultural que éstas representan. De esa manera, el corto demanda la valoración de una práctica que es central para afirmar la vida frente la precariedad. En esa ruta remarca la importancia del rol de las curanderas para mantener una praxis que se afianza en su cruce intergeneracional.

En clara conexión con el documental anterior, *La flor que vive* presenta una imagen inversa de la mujer indígena victimizada, y lo hace justamente desde Ayacucho, el departamento más golpeado por el terrorismo. Contrario al determinismo geográfico

que conecta trauma con territorio, como lo vimos en el caso de *La teta asustada*, la narrativa que genera el espacio de Yolanda llama a la afirmación y al hacer en contra de la pasividad. El suyo no es un cuerpo enfermo ni desempoderado, ni su intelecto ofrece simplemente un conocimiento "tradicional" y por lo tanto inoperante en el presente.

Por otro lado, el filme ofrece un caso por el que es una mujer indígena, en este caso, una joven quechua, quien agarra la cámara. Pelagia Gutérrez pertenece a una generación de jóvenes indígenas quienes, apoyados por Chirapaq y sus aliados, se han interesado en el documental como una forma de indagar en las historias que ofrecen los miembros de sus comunidades. Desde esta perspectiva, entonces, la cuestión que presenta el audiovisual indígena en general no sólo sería mostrar una imagen de la cultura indígena como propositiva de alternativas de economía y sostenibilidad por fuera de un paradigma de desarrollo. Como práctica social, el audiovisual también plantea construir una comunicación epistemológica entre generaciones por la que los conocimientos se reinterpreten y se re-evalúen para el presente.

IV. La travesía de Chumpi (Perú, 2009)

En conexión con una crítica a un andinocentrismo que señalábamos para el caso de *El grito de la selva*, el siguiente documental hecho en el Perú también desafía el entendimiento de esa región como espacio vacío y de sus habitantes como inexistentes. Fernando Valdivia es un director peruano, de origen capitalino, que ha trabajado por muchos años en colaboración con pueblos de la Amazonía. No solo es documentalista, sino que ha dirigido talleres gratuitos en la selva para entrenar a pobladores originarios (Entrevista personal). Aunque para Valdivia lo ideal es que las poblaciones amazónicas generen sus propias representaciones, he seleccionado un documental que él dirigió, *La*

travesía de Chumpi, para ilustrar un caso de cine participativo que cuenta con un director no-indígena.

Valdivia es convocado en el departamento de Loreto (norte de la Amazonía peruana) por la Federación de las Nacionalidades Achuar del Perú (FENAP), en conjunto con la ONG Shinai, para realizar un documental que pueda servir de registro y denuncia contra la explotación petrolera en territorios achuar de la cuenca del río Pastaza (Valdivia "La travesía de Irar"). Así, el equipo de Valdivia llega a Chicherta, en donde una población achuar ha vivido por generaciones. Como el resto de los achuar de otras localidades, la comunidad sufre el impacto de constantes derrames y roturas de oleoductos. Sin embargo, la situación de los habitantes de Chicherta no deja de ser específica: en 2005, el Estado Peruano entregó en concesión a la empresa argentina Pluspetrol el lote 115 (en donde se ubica Chicherta) alegando que era un territorio de "libre disponibilidad, es decir vacío y sin dueño" (Valdivia *La travesía*). La posible pérdida de su territorio es el impulso que lleva a los achuar a querer contar su historia. Una vez terminado el documental, éste les fue mostrado y circuló entre otras comunidades. El objetivo de los achuar era llegar aún más lejos, pues pretendían usar el documental como prueba fehaciente ante el estado de que estaban ahí, ocupando su territorio (Entrevista).

El caso de Valdivia es distinto a los anteriores. A diferencia de Noza, Ipamo y Sanjinés (los responsables de *El grito de la selva*) y Pelagia Gutiérrez, él no pertenece a una red coordinadora indígena que lo respalde. A pesar de haber sido convocado por representantes de la FENAP, su presencia como documentalista en tierra de comunidades indígenas requirió otros permisos y negociaciones antes y a lo largo del proceso de

rodaje, a medida que se iba adentrando en la selva. Mostrando respeto por los protocolos comunitarios, el equipo de filmación se presentó ante la asamblea de Apus de las cuencas cercanas a Chicherta para exponer quiénes eran y cómo sería la realización del proyecto. Una vez en Chicherta, conseguir la confianza de los achuar no fue un asunto fácil ("La travesía de Irar"). Las relaciones se construyeron a medida que Valdivia convivía con la comunidad y mostraba pruebas de su compromiso de hacer el documental.⁷

En una asamblea general, las veinte familias de Chicherta decidieron ser parte del filme. Su participación es muy activa y claramente espontánea por momentos. Sin embargo, dicha espontaneidad es relativa si consideramos la presencia de la cámara, un ojo externo imposible de ignorar. Por otro lado, uno se pregunta si la soltura de los achuar se debe a un nivel de familiaridad logrado con el equipo de filmación (que recordemos no pertenece a la comunidad) o a una cuestión de método. En una entrevista, en la que habla acerca de su metodología de filmación, el director cuenta que no usa guiones. La idea para él es buscar momentos en donde se produzcan situaciones, en lugar de forzarlas y, en consecuencia, romper la espontaneidad y confianza de los representados (Entrevista).

La primera escena muestra el aspecto mítico de la comunidad a través de uno de los protagonistas del filme, Irar, que es el sabio del pueblo. Un misterioso sonido de fondo acompañado de susurros lo presentan en el documental. Su breve monólogo empieza dirigiéndose a Chumpi, su nieto, para hablarle acerca de la tuna. La tuna es una

⁷ Una prueba de este compromiso es cuando Valdivia, una vez terminado el primer corte del documental en Lima, regresa a Chicherta para mostrarle a la comunidad lo que se había producido y buscar su aprobación para seguir filmando. En el día a día, la estrategia de Valdivia y su equipo para formar buenas relaciones con los achuar fue beber mucho masato (bebida fermentada que es masticada y escupida en un recipiente para su elaboración), jugar deportes y conversar con ellos cuando no se encontraban filmando (Valdivia, "La travesía de Irar").

catarata de aguas, y es considerada por los achuar como un sitio sagrado y secreto que alberga las almas de antepasados y las voces de la naturaleza. Si la narración en el documental se enfoca en la tuna es porque ésta se encuentra en el territorio que ha sido concesionado a PlusPetrol. Sin embargo, debido a su innacesibilidad se mantiene intocada por la contaminación petrolera. Al empezar su discurso con "Escucha, nieto", Irar no sólo se refiere a Chumpi sino a los otros muchos nietos que tiene en Chicherta. La función del sabio Irar de comunicar a sus nietos los saberes de los antepasados representa, como en el caso del filme de Pelagia Gutiérrez, un deseo colectivo por asegurar una continuidad cultural y como comunidad.

El otro protagonista del documental, Chumpi, resalta entre los demás niños por sus deseos de ser profesor y de defender la cultura de su comunidad. Una escena lo muestra en la escuela escuchando una clase bilingüe acerca de la Declaración de Derechos Indígenas de las Naciones Unidas. El compromiso del abuelo, del padre y el nieto, así como de otros achuar que intervienen en el filme muestra a la comunidad unida generacionalmente para defender su territorio. En contra de la educación como un mecanismo excluyente de otras culturas y a modo de comentario acerca de potencial político de una educación intercultural bilingüe a nivel local, en la escuela se desarrolla un contenido que no es incompatible con los intereses achuar pues brinda a los niños un conocimiento normativo para defender su comunidad. Según lo apunta el viejo Irar, los achuar tienen una relación recíproca con la naturaleza basada en el "respeto" (palabra mencionada muchas veces a lo largo del filme) que la comunidad busca mantener para garantizar su sobrevivencia. A este concepto regresaré más adelante.

Además de este aspecto religioso y educativo, como también ocurre en los documentales analizados anteriormente, se muestra a los achuar en el hacer, ya sea trabajando sus cultivos, pescando, preparando masato, peinándose, bañándose, buscándose piojos, haciendo canastas. Estas escenas consiguen mostrar la picardía y familiaridad entre ellos, así como la productividad de sus labores. Mientras aran la tierra, una mujer afirma "esta tierra es buena porque nosotros la cuidamos". En el trabajo con la tierra y en las actividades económicas que realizan existe una puesta en práctica de un conocimiento colectivo que es presentado como excepcional. Tal excepcionalidad, marcada también por los significados religiosos en torno la tuna, forjan una imagen específica de los achuar como comunidad unificada y que resiste debido a esa condición.

Dicha excepcionalidad no equivale a folklorismo o a una representación cultural despolitizada y nada amenazante, como ha sido la imagen promovida por el estado insistentemente. Algunas escenas pueden ser chocantes, como cuando los achuar se buscan piojos entre ellos o cuando se muestra la preparación del masato. Prescindir de estas escenas y proponer más bien una imagen prístina de la selva y sus habitantes podría, por el contrario, caer en una idealización que despolitice el entendimiento de los achuar. El documental camina muy ambiguamente en este sentido, pues, en otros momentos propone una identidad basada en el misticismo. Una cámara, en una toma que aparece recurrentemente en el documental, viaja adentrándose en la frondosidad de la selva, acompañada de susurros que connotan la idea de un misterio. Lo secreto se relaciona con lo sagrado en la selva y, como *leit motif* narrativo, con la expectativa que se acrecienta en torno al viaje de Chumpi y del equipo de filmación a la tuna. Sería la primera vez que el

secreto santuario sería revelado a *mashas* (no- indígenas en la lengua jívara de los achuar).

El secreto aquí deja de serlo en lugar de constituir un motivo de seducción o una imposibilidad cognoscitiva debido a una diferencia cultural entre los achuar, el realizador y el espectador. Más importante aún, como ha sido leído por Doris Sommer para el caso del testimonio de Rigoberta Menchú, en *La travesía* la revelación del secreto constituye una performatividad o, mejor, una estrategia política en donde lo que se entiende como esa especificidad cultural achuar "es reverenciada y sacrificada simultáneamente" (1992, 141)⁸. Dicha performatividad es relacional ya desde el inicio, cuando la existencia del secreto mismo es comunicada. Su sacrificio no es un acto agonístico, pues la revelación de la tuna es la prueba de confianza máxima que busca generar complicidad con el otro (el director, el espectador, el estado *mashas*) que ahora comparte con ellos un conocimiento antes resguardado.

Diferente de señalado por Sommer, en este caso existe un secreto revelado que intenta generar una proximidad con los interlocutores, creando la ilusión de que es posible un conocimiento estable y completo. "La distancia prudente", referida por Sommers (142), es reemplazada en este caso por un intento "imprudente" de generar una familiaridad hasta el punto de romper con la opacidad de certificar la existencia de un secreto sin decirlo (como ocurrió en el testimonio de Menchú). Dicha familiaridad invita, a su vez, a calibrar esa relación de enemistad, que se basa en una diferencia radical con el otro. En un gesto deconstructivo planteado por Jacques Derrida acerca de los conceptos de "amistad" y "enemistad", éste propone que la política y una democracia por venir

⁸ Cabe decir que de los achuar mismos surgió la idea de llevar a Valdivia y su equipo a la tuna (Valdivia, "Las rutas").

involucran una forma de pensar la amistad como un cruce de fuerzas y tensiones (72). En lugar de concebir la "amistad" como una relación armoniosa, se trata de una correlación agónica en la que hay un reconocimiento del enemigo, lo que impide simplemente ignorarlo o eliminarlo. Siguiendo esta línea, desde la perspectiva achuar que forja el documental, se plantea la necesidad de entablar a través de la revelación del secreto una proximidad por la que se reconozca la existencia de la comunidad.

Dicha proximidad o familiaridad es aprovechada por los achuar para desafiar al estado. En otro grupo de escenas, la cámara cambia su rol de cómplice a autoridad, una a la que el pueblo puede dirigirse para articular sus quejas. La cámara personifica al estado, o al menos hace de mensajero que le comunicará a éste la posición de los achuar frente a la ocupación petrolera. Por ejemplo, tenemos la escena en que Jenpe, uno de los dirigentes, habla dirigiéndose a la cámara en representación de las comunidades achuar de las cuencas del Pastaza, Huasaga, Manchari, Huitoyacu para señalar: "Todos los achuar no quieren la explotación petrolera, pero no somos ajenos a la superación. Queremos ser igual que cualquier persona: disfrutar de nuestro ambiente sano, tener nuestra cultura". En otra escena otro achuar interviene en una asamblea general para decir: "Siempre hemos dicho que no nos molesten empresas petroleras ni personas vinculadas a esa actividad. Queremos que nos respeten. ¿Es tan difícil entender esa palabra? ¿O el gobierno central se hace el sordo?" Los achuar al dirigirse al estado lo desafían como interlocutor democrático por su misma incapacidad para serlo. Esta incapacidad se debe a una sordera, el no saber escuchar, y el no querer o no saber ver. Estos defectos vuelven unilateral el ejercicio de poder y, en consecuencia, promueven la idea de una falsa legitimadad estatal. Frente a la ineficacia del estado para presentarse

como interlocutor de un diálogo político, el documental trata de "hacerle el favor" y reparar sus incapacidades haciendo de eco de las quejas de los achuar y siendo los ojos que ven lo que el estado no ha podido.

El acto de ver como mecanismo democrático está plasmado no sólo en el documental mismo y todo lo que registra sino en la creación de un mapa, elaborado también por iniciativa de los achuar para dejar constancia de su existencia. En una de las líneas narrativas manejadas en el documental vemos cómo los miembros achuar colaboran con la realización del mapa desplegando un conocimiento amplio sobre las especies que cohabitan en su territorio. "Con este mapa hay que mostrarles que éste territorio está lleno de vida", dice un achuar. Así, el reconocimiento de la comunidad achuar como interlocutor no es bajo una condición de precariedad o de victimización, así como ocurre también con los otros audiovisuales analizados aquí. La validación del achuar se da en su condición actuante, en las relaciones de vida que entabla con su entorno, en su persistencia y lucha.

La frustración de los achuar señala cuán infructuosos han sido los intentos previos para comunicarse con el estado y "hacerle entender" ("¿O el gobierno central se hace el sordo?") que las petroleras no son bienvenidas. Sin embargo, este historial de falta de respeto, de no saber escuchar, no hace de este documental un intento más. En la misma asamblea referida líneas arriba una vieja achuar señala: "Hagan presente a las autoridades de Lima que hasta las viejitas están decididas a luchar por su territorio". "Luchar" es tomar conciencia de la fragilidad de las relaciones con las instituciones. La violencia en esa línea implicar dar un paso más allá de la simple certificación de un desacuerdo entre las partes para tomar una acción extrema que surja debido a la imposiblidad de si quiera

sentarse y conversar. Frente a esta crítica rotunda, el gesto de confianza de los achuar (el de la revelación de la tuna) no es incondicional ni inocente. Por tanto, el documental puede ser el último recurso con que cuenta esta población para poder ser "respetada"; es decir, ser visibilizada y, en consecuencia, reconocida por el estado como productor de un discurso válido o lo suficientemente válido para entrar en el juego de las negociaciones o, como diría Jacques Rancière, de la partición de lo político.

Para obtener una voz de demanda, los indígenas de *La travesía de Chumpi* constituyen un sujeto de diferencia. Los achuar reconocen que para aspirar a un diálogo con el estado, o como condición previa de ese diálogo, tienen que apostar por estrategias de visibilización que los autentifiquen. Dicha autentificación no implica la simple existencia de los cuerpos, sino la capacidad de los indígenas para, una vez hecha esa constatación, certificar su diferencia cultural para reclamar la adjudicación de derechos colectivos. Esta habilidad queda demostrada ampliamente en el documental y muestra que, aunque existe una determinación por entablar una diferencia cultural, ésta viene de la mano con una disposición para negociar por fuera de esa esfera mediante, por ejemplo, el documental y el mapa.

Deborah Poole distingue las demandas por la autonomía (la territorial y cultural) del ejercicio de soberanía como "derecho" únicamente reservado a los estados ("Autonomía", 52). En *La travesía de Chumpi*, queda claro la intención de reproducir lo que para el estado son condiciones étnicas que permitan apelar a un derecho de autonomía, según lo dictamina la ley peruana de "Consulta previa" que regula la

aplicación del Convenio 169 de la OIT⁹. Para Poole, la demanda por la autonomía territorial implica una condición social o cultural enraizada en la esfera local. De ahí que la aspiración del documental sea reproducir la figura del indígena en una circunstancia prefigurada de "ser localizable" –es decir, de ocupar un lugar estable y reconocible vis à vis la soberanía y el territorio más amplio estatal. Por otro lado, "ser localizable" implica constituir una imagen cohesionada en torno a los achuar que juegue a ser una expresión natural de una identidad, sentimiento o historia compartida (Poole, "Autonomía" 52). En ese sentido, no tiene cabida una imagen de una comunidad fragmentada por la influencia de la petrolera. Curiosamente, Valdivia en su blog comenta cómo miembros achuar que estaban de parte de Pluspetrol quisieron ponerlo en contra de la comunidad a través de falsas acusaciones. Luego de realizada *La travesía*..., algunos achuar que proclamaban lealtad a su pueblo empezaron a trabajar para la empresa (Entrevista). Estas fracturas internas no se muestran en el documental. En esta misma línea, aunque el documental denuncia un caso de contaminación no existen imágenes de una naturaleza agonizante que predominen en el filme. La razón de esto es que narrativamente las acciones apuntan a resaltar la alegría y la dignidad de los achuar, y no un retrato de ellos como una comunidad derrotada por la contaminación o dividida por la petrolera.

_

⁹ En Perú, la ley de consulta previa (Ley N°29785) fue implementada en el año 2011. Esta ley ampara el derecho de las comunidades indígenas a ser informadas y consultadas sobre proyectos –cito de la ley- "que afecten directamente sus derechos colectivos, sobre su existencia física, identidad cultural, calidad de vida o desarrollo" (título I, art. 2, 11). Sin embargo, la población a ser consultada debe cumplir con una serie de requisitos, denominados en la ley "objetivos" y "subjetivos", para ser identificada como "indígena". Estos requerimientos identitarios implican contar con "patrones culturales y modo de vida distintos a los de otros sectores de la población nacional" (título 1, art. 7, 13). Aunque esta ley ha sido un gran avance en el reconocimiento de los derechos indígenas, no ha habido hasta el momento voluntad política para implementarla en beneficio de estas poblaciones.

Esta desproblematización en la construcción de una identidad achuar tiene que leerse en relación a la audiencia que busca crear el filme y en relación a la agenda de lucha frente a la que esta identidad es construida. Como dijimos anteriormente, *La travesía de Chumpi* fue producto de una necesidad por contar con la oportunidad de dirigirse a una audiencia no-achuar. De hecho, el documental, así como el mapa han sido usados como pruebas jurídicas presentadas por la comunidad para demostrar ante el estado que ocupan el territorio de Chicherta. El proceso jurídico iniciado en 2009 continúa en suspenso (Entrevista). El caso del uso audiovisual de parte de los achuar señala que la representación no es un acto denotativo sino uno relacional debido a un propósito específico que complica pensar en un acceso a una identidad achuar a través del documental. Valdivia, alguien que no pertenece a la comunidad, brinda el ojo y la voz, no para que los achuar se vean u oigan a sí mismos solamente, sino para que una imagen construida sobre ellos, que apunta a validarlos como sujetos de derecho, pueda ser vista y escuchada por otras audiencias y el estado de manera ideal.

V. Conclusión

En este capítulo final de la disertación, he planteado un análisis del cine y video indígena realizada por poblaciones indígenas y en alianza con expertos audiovisuales que no necesariamente asumen dicha categoría como autodenominación. He considerado este cine como estrategia política en contra de lógicas neoliberales en la actualidad. Estos filmes, que pueden leerse en confrontación con las películas comerciales analizadas en el capítulo anterior, desafían imaginarios enmarcados dentro de paradigmas coloniales de homogenización identitaria que se reinventaron en plena época multicultural. En cambio,

proponen lo indígena como lugar de enunciación de reflexiones políticas, demandas y aspiraciones autónomas por fuera de paradigmas modernos y evolutivos desarrollistas.

Distinto a los estudios sobre la oralidad y el testimonio latinoamericano, en donde la escritura significaba no sólo la forma de ejercer poder sino la herramienta que brindaba la posibilidad de contestar la hegemonía, el uso del audiovisual indígena se escapa de este requirimiento por una destreza alfabética. Al hacerlo, amplía sus posibilidades de circulación en comunidades iletradas, a la vez que se posiciona como una pedagogía alternativa por fuera de una educación modernizadora, como ha sido la formulada desde el estado civilizador desde el inicio de las formaciones nacionales. Visto de esa manera, ser objeto de representación en el caso de estos videos no implica ser "cosificado", como sí ocurrió con otros usos del medio audiovisual expuestos en los capítulos anteriores. Tal cosificación ha significado constituir el centro de un archivo nacional letrado y audiovisual sobre la cuestión indígena, en el que siempre se ha hablado entre letrados o representantes políticos y culturales, "y no con ni entre indios" (Rivera Cusicanqui, "Violencia" n/p.).

No se trata tampoco de decir que el audiovisual constituye otra etapa de superación, por el que las poblaciones indígenas en resistencia han pasado evolutivamente de lo oral, a lo escrito y de ahí a este medio o a la digitalización de sus saberes. Propongo, más bien, la necesidad de cuestionar una teleología que determina una concepción progresiva del conocimiento para el análisis de las identidades indígenas, que además negaría la convivencia del uso de todos estos medios como posibilidad de vehículo de una afirmación identitaria que rebata una inevitable asimilación cultural. No obstante, mi análisis no asume la transparencia del medio, por la cual quien lo use

transmita una identidad definida y fija. En ese sentido, lo que propone mi lectura sobre el audiovisual indígena no es el acceso a una identidad definitiva sino a una propuesta identitaria, que destituye un entendimiento del indígena como negatividad o como universo "otro" separado de lo moderno o condicionado a una demanda esencialista por la autenticidad.

La relación entre elementos culturales supuestamente opuestos no es sólo una característica en la forma cómo se ha elaborado este cine. La "interculturalidad", conectado a una actitud descolonizadora, constituye una aspiración política y una demanda democrática por fuera del uso audiovisual, como lo vimos en *La travesía de Chumpi*. En esa línea, estos videos plantean significativamente la posibilidad de abrir un espacio de redefinición en las relaciones al interior de las comunidades indígenas (*El grito de la selva* y "La flor que vive") y, entre ellas y el estado, incluso proponiendo una autonomía por fuera de él (*La travesía*). En ese sentido, hablar de "autentificación" para el caso de las películas estudiadas aquí no se asocia con "autenticidad" como retórica usada desde el poder y algunos sectores sociales para enfrascar al "indígena" en características étnicas y raciales que lo folklorizan o señalan como una amenaza para el *status quo*. Así, lo importante en relación a este punto es cómo las poblaciones juegan con expectativas esencializadoras para validarse como sujeto de derecho, poniendo en práctica su entendimiento de la autenticidad mediante sus figuraciones ante cámaras.

Por tanto, la autorepresentación indígena audiovisual pone en evidencia un tipo de insurgencia política que también es epistémica (Walsh, "Interculturalidad" 135), pues el cuestionamiento y el desafío a las estructuras dominantes del estado poscolonial, las que sostienen el capitalismo y los intereses del mercado, implica también poner en escena

lógicas, racionalidades y conocimientos distintos que van más allá de un reconocimiento del poder hegemónico para enfocarse en una meta distinta: la de generar una autonomía comunitaria, un hacer comunidad, que sea sostenible por generaciones.

Conclusión: Hacia una crítica audiovisual de la resistencia indígena en los Andes

Esta disertación examinó representaciones audiovisuales de poblaciones indígenas en distintos momentos de desarrollo del cine en Perú y Bolivia, durante el siglo XX y la primera década del siglo XXI. Mi análisis de filmes ficcionales, documentales y docuficcionales se enfocó en la conexión entre las dinámicas que visibilizan e invisibilizan a estas poblaciones, y relaciones asimétricas de poder que han definido históricamente las condiciones por las que éstas han pasado a ser representadas, en lugar de ser consideradas como sujetos de sus propias representaciones. He propuesto, a lo largo de la tesis, que el cine es una plataforma desde la cual pensar la figuración del indio, en su visibilización como su invisibilización, son claves para entender diferentes momentos de reconstitución nacional. Más específicamente, en esta disertación, la "cuestión indígena" se plantea como abordado desde la cinematografía en sus diferentes variaciones históricas y socioculturales a lo largo de los periodos escogidos: una primera etapa de formación del cine nacional (años treinta y sesenta), el periodo estatal revolucionario (años cincuenta y sesenta), la formación de un cine militante (años sesenta y setenta), la era neoliberal y el cine comercial transnacional (años dos mil), y cine y video indígena (primera y segunda década del nuevo milenio).

Mi inquietud metodológica ha sido ahondar en la exposición o figuración del indígena¹⁰, así como en la interpretación de "silencios" audiovisuales. Así, esta disertación buscó evidenciar los legados dejados por la experiencia colonial, que Anibal Quijano y otros han definido como "colonialidad del poder", así como denaturalizar las

¹⁰ Mi uso de la palabra "indígena" no debe entenderse como una intención de ontologizar esa identidad. Se trata de un uso lingüístico al que acudo para evitar repetir la expresión "poblaciones indígenas".

construcciones raciales, sociales y de género que yacen en el seno de dichos legados, deshumanizando a las poblaciones indígenas, así como relegándolas en el tiempo y espacio. En este sentido, esta disertación ha sido un esfuerzo por poner en diálogo una crítica colonial/decolonial con marcos socioculturales e históricos específicos de la región andina, con el fin de analizar no sólo qué, cómo y desde qué perspectivas se representa, sino también examinar las dinámicas sociales que producen las presencias/ausencias de estas poblaciones, tanto fuera como dentro de la imagen.

A través de los análisis de los filmes de los capítulos I al IV, planteé que, así como la colonialidad naturalizó una idea de opresión sobre el indígena en un contexto sociocultural, las representaciones audiovisuales analizadas tienden a ofrecer visiones o soluciones al "problema" de integración del indio que se enmarcaban todavía dentro de esta creencia. Un indicio de esto último es la dificultad o incapacidad de algunos realizadores de los filmes examinados (de José Velasco Maidana, Cine Club Cusco, Jorge Ruiz, Claudia Llosa) para reconocer formas de resistencias desarrolladas en el campo de la lucha social. Así, si algunos films examinados presentan un diálogo elusivo con diversas etapas de la lucha indígenas, sí se conectaron con diversos momentos o discursos que en el campo cultural y político ofrecieron repensar la cuestión indígena nacional. Esto me lleva a la división histórica sugerida como estructura de la disertación. Mi propósito no fue proponer una periodización como contextualizar reiteraciones de una misma cuestión a lo largo de distintas coyunturas políticas en ambos países andinos: el "problema" que la falta de integración indígena representada para grupos intelectuales y políticos, tanto blancos como mestizos.

Por tanto, en correlación con los momentos en los que aparecieron, estos filmes formulan un interés de adjudicarse la tarea de representar al indígena bajo un deseo por reivindicarlo. Así, el indigenismo (cap. I), el periodo revolucionario estatal (cap. II), un discurso socialista que crítica las políticas de ese periodo (cap. III), el multiculturalismo y el actual orden neoliberal en que éste opera (cap. IV) constituyen plataformas desde las cuales realizadores no-indígenas, mediante distintos modos y temáticas, formularon una visión que condujera a la integración de este sujeto. Con ello, estos filmes sugerían, hasta cierto punto, un reajuste de los imaginarios nacionales.

Debido a este propósito reivindicativo, es que no hablamos de filmes que nieguen la existencia del indígena o que lo borren por completo de sus visualizaciones. Es decir, una creencia en la opresión apabullante de este sujeto, expuesta en algunos filmes, no equivalió a una falta de figuración, sino a una administración de la visibilidad que continúa planteando una racialización del indígena de manera ambivalente. Si los filmes de Velasco Maidana y el Cine Club Cusco, Wara Wara (1930) y Kukuli (1961) respectivamente, niegan al indio del presente, sus realizadores no pueden dejar de acudir a una imagen del indígena para legitimar, por un lado, una visión de una nación que camina junta hacia el progreso y, por el otro, un lugar de enunciación que, al beneficiarse de diferencias sociales, culturales, temporales, forja una autoridad para representar al mundo indígena en base a una distancia. En el capítulo II, las películas de Jorge Ruiz y Nora de Izcue se posicionaron de manera diferente frente a paradigmas de desarrollo que surgió durante los periodos revolucionarios en los años cincuenta (Bolivia) y setenta (Perú). En el caso de los filmes de Ruiz (¡Vuelve, Sebastiana! [1953] y Las montañas no cambian [1963]), la ambivalencia consistió en celebrar la integración nacional del indio,

pero certificando su transformación en un agente de labor y expansión territorial, lo cual se da en perjuicio del indígena amazónico, cuya existencia ni siquiera se reconoce. Así, mientras se visibiliza al indígena que se encuentra culturalmente asimilado y puesto al servicio del estado, al indio no asimilado, el amazónico, se le niega un lugar en la construcción nacional. También la lluvia (2010), de Iciar Bollaín, la cual analicé en el capítulo IV, configura una imagen del indígena a través de la ambivalencia de criticar la opresión de estas poblaciones en el orden neocolonial contemporáneo, pero a la vez siguiendo el impulso por subsanar el hecho colonial original, para lo cual se sirve de una crítica al intelectual criollo latinoamericano. En caso de *La teta asustada* (capítulo IV), la denuncia de la violencia ejercida contra las poblaciones indígenas durante el conflicto armado interno peruano coexiste con una exposición del trauma de la mujer indígena, Fausta. No sólo el trauma se revela como resultado de una intersección de las violencias físicas y sociales que operan sobre el cuerpo de las mujeres, sino también como una falta de adecuación, intrínseca a la identidad femenina e indígena de Fausta, por encajar en el espacio "cholo" de la capital. Por tanto, estas ambivalencias en todos estos filmes mencionados sostienen una relación cercana con las dinámicas de lo visible e invisible, en tanto estas actitudes dobles ni vuelven absoluta la ausencia del indio en la imagen, ni hacen de su presencia una aceptación incondicional de su diferencia o humanidad. En cambio, estas representaciones se benefician en parte (en algunos casos más que otros) de reforzar una creencia en la opresión del indio, que se conecta con una supresión de una imagen de su resistencia o una imagen de estas poblaciones como sujetos históricos del presente.

Con Yawar mallku (1969), de Jorge Sanjinés, Runan caycu, de Nora de Izcue (1973), y Kuntur wachana (1977), de Federico García Hurtado, la lucha indígena se visibiliza. En estos casos, ésta se configura como una acción masculina o se limita a momentos de confrontación con agentes externos. En Runan caycu, De Izcue se centra en la figura del líder sindical peruano Saturnino Huillca. En ese sentido, la película es innovadora. No obstante, el documental formula una visión que aunque celebratoria de la lucha campesina autónoma por la propiedad de la tierra, todavía limita las posibilidades de entender una resistencia que vaya más allá del evento o eventos insurreccionales. Asimismo, una visión de la resistencia se formula en virtud de concepciones de género que resultan en invisibilizar el trabajo de las mujeres en las comunidades. Esta misma limitación en la forma de examinar el rol de las mujeres, se encuentra en las películas Yawar mallku (1969), de Jorge Sanjinés, y Kuntur Wachana (1972), de García Hurtado. Diferentes de los casos anteriores, las historias que nos cuentan estas películas se asientan sobre antagonismos, que confrontan al opresor y al oprimido. Si la ambivalencia de la que hablaba anteriormente se transforma en antagonismo, a lo que se suma las perspectivas de los representadores del lado de los representados, esta visión antagonista del conflicto social conlleva a una mirada que tiende a la homogenización del indígena.

En un sentido metodológico, estas películas, junto a la ficción documental de Jorge Ruiz ¡Vuelve, Sebastiana! (1953), fueron las primeras en formular metodologías participativas que no se habían ensayado con anterioridad en sus contextos correspondientes. En el caso de ¡Vuelve, Sebastiana! como Yawar mallku un acercamiento a las comunidades con las que los directores buscaron concretar sus proyectos no fue suficiente para descentrar el quehacer creativo de estos realizadores. Los

realizadores Nora de Izcue (*Runan caycu*) y Federico García Hurtado (*Kuntur wachana*) realizaron trabajos que sí propusieron esa ruta, al trabajar la formulación de las historias contadas en sus filmes con los líderes o las comunidades. Más aún, *Runan caycu* es un filme que, pese a las limitaciones que ofrece en el retrato de la lucha indígena-campesina, formula una idea del audiovisual como una memoria archivística de una larga resistencia indígena frente al latifundio. En tal sentido, el filme precede a un posterior uso del audiovisual cuando, filmes que son resultado de proyectos de autorepresentaciones indígenas, usan el medio como reflexión identitaria y como recreación de memorias colectivas.

Los filmes del último capítulo, *El grito de la selva* (2008), *La flor que vive* (2013) y *La travesía de Chumpi* (2009), se diferencian de los anteriores en tanto se realizaron en colaboración entre expertos no-indígenas en el área del audiovisual y organizaciones indígenas, quienes acudieron al cine y video motivadas por reflexionar, poner en circulación y conversación sus experiencias de resistencia comunitaria. Cabe decir, en este punto, que mi proyecto inicialmente se gestó bajo el deseo de abordar justamente autorepresentaciones audiovisuales indígenas. Sin embargo, a medida que avanzaba con mis investigaciones surgió la necesidad de entender más ampliamente cómo realizadores blancos y mestizos habían usado el cine para referirse a la cuestión indígena en sus distintas variaciones. Por tanto, el último capítulo fue la antesala del proyecto de la disertación y hoy es el inicio de un proyecto todavía centralizado en esa temática.

Las autorepresentaciones examinadas en el capítulo V plantean condiciones de representación que se asocian con prácticas interculturales colaborativas que se contraponen al monologismo de una voz en *off* (*Kukuli*, *¡Vuelve*, *Sebastiana!*, *Las*

montañas no cambian); a una posición centralizada en la figura del director (Yawar mallku, Kuntur wachana, También la lluvia, La teta asustada); así como a una comprensión de la resistencia todavía dependiente de una enunciación solamente masculina (Runan caycu, Kuntur wachana, También la lluvia). Un lugar de enunciación generado desde la práctica audiovisual se conecta con un protagonismo comunitario en El grito de la selva y La travesía de Chumpi. En Flor que vive, tenemos, en cambio, a un solo personaje, Pelagia, que ocupa, no obstante, un rol social clave en su labor de curandera. Lo común en las dos películas mencionadas es que éstas invitan a una reflexión que vaya más allá de una lucha por el reconocimiento indígena limitado a marcos nacionales de integración. Lo común a los tres flmes es que su propuesta de autonomía política se conecta con un ejercicio de una autonomía cultural en el día a día. Esta asociación termina siendo un llamado que se aleja (aunque no por completo) de una dependencia a un reconocimiento estatal, y que rechaza una adaptación a sus lógicas culturales asimilatorias, modernas y letradas. Por tanto, el reconocimiento del indígena constituye en estos filmes una reflexión no sólo sobre la validez de las luchas, por un derecho a la vida en última instancia, sino también sobre procesos de afirmación identitaria que se realizan para contrarrestar la deshumanización del día a día.

En ese sentido, lo que tenemos en estos filmes son personajes que se presentan como resistentes a la asimilación (Mercedes, Pelagia, y Irar y Chumpi) en mayor grado que sus pares o miembros de generaciones más jóvenes. Es a través de ellos que se ofrece otra óptica de las relaciones entre tradición y modernidad, al reclamar una vigencia de actitudes culturales que, sin embargo, no niega los efectos de la alienación moderna como las divisiones dentro de las comunidades. Por tanto, el reconocimiento al que aspiran

estas películas no se plantea tampoco a través de una representación de una realidad indígena que, definida en términos ontológicos y esencialistas, aparezca como intocada por los efectos de la modernidad. Como lo demuestran estos films, la "identidad" no es una determinación fija sino un proceso abierto y ambivalente. Las condiciones para una visibilización de las poblaciones indígenas en estos casos radican en una propuesta de afirmación por la vida, basada en saberes comunitarios, así como relaciones intersubjetivas que intentan borrar divisiones y jerarquías entre hombres y mujeres, entre generaciones, así como entre el mundo humano y natural. Así, estos filmes plantean una redefinición de la cuestión indígena que sobrepasa los embates modernos y marcos nacionales, sin que eso signifique desconocer la existencia de un acechante mundo moderno o incluso la necesidad de negociar con sus instituciones. De hecho, las propuestas planteadas por estos filmes surgen en confrontación con este mundo (La travesía de Chumpi, La flor que vive). Debido al peligro que corren las comunidades por el desarrollo de industrias extractivas en sus territorios, es que los filmes constituyen un llamado de urgencia hacia la comunidad y más allá de ella para la recuperación de saberes que, en su actualización, puedan reivindicar la labor de las mujeres, la función de los viejos y el rol de la memoria cultural ante las nuevas generaciones.

Sobre futuros proyectos

Para el proyecto de transformación de esta tesis en libro, quisiera ahondar en el estudio de las autorepresentaciones audiovisuales indígenas y definir un aparato crítico más consolidado en torno a la teoría interseccional y a una teorización sobre visibilidad e invisibilidad en el cine. Para esto último, profundizaré en los estudios subalternos de la India, sin dejar de lado los marcos teóricos y metodológicos propuestos por la

"colonialidad" y "decolonialidad" para el caso latinoamericano y más allá de él.

Asimismo, la definición de un corpus y un marco teórico para el libro se realizará en función del aporte que esta investigación pueda ofrecer al campo de los estudios indígenas latinoamericanos y estudios culturales andinos. En este punto, preveo un aporte que vaya más allá de una consideración del indigenismo como corpus cultural preferido para el estudio cultural de identidades indígenas en resistencia. Otro proyecto en mente es hacer un estudio comparativo entre testimonios y autorepresentaciones indígenas, como producciones que emergen en contextos de urgencia y formuladas desde propuestas activistas centralizadas en perspectivas de mujeres.

Bibliografía

- Abercrombie, Thomas. "Indigeneity in Bolivia: A History of the Invention of Race in the Crucible of the Americas." Working Group on Racisms in Comparative Perspective -Session 29. NYU; New York, March 6, 2015.
- Acosta, Abraham. "Orality and Politcs in Latin America. Thresholds of Illiteracy." CR: The New Centennial Review 13.2 (2013): 203-222. Print.
- Aufderheide, Patricia. *Documentary Film: A Very Short Introduction*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2007.
- Albó, Xavier. "El retorno del indio". Revista andina 2 (dic. 1991): 299-331. Print
- Albro, Robert. "The Water Is Ours, *Carajo*!": Deep Citizenship in Bolivia's Water War". *Social Movements: An Anthropological Reader*. June Nash, ed. Malden, MA: Blackwell Pub, 2005. Print.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991. Print.
- Antezana, Luis H. "Dos conceptos en la obra de René Zavaleta Mercado: formación abigarrada y democracia como autodeterminación". *Pluralismo epistemológico*. Emir Sader, ed. La Paz: CLACSO; Muela del Diablo; Comuna; CIDES-UMSA, 2009. Web.
- Arnold, Denise Y. "Mas allá de 'lo andino': repensando Tiwanaku desde las tierras bajas". Congreso LASA. Chicago, IL, May 21-24, 2014. Paper conference.
- Babbs, Florence. "Gender, Race, and Indigeneity in Latin America: Provocations from Decolonial Feminism." New York University. April 30, 2014. Lecture.
- Barrow, Sarah. "New Configurations for Peruvian Cinema: The Rising Star of Claudia Llosa." *Transnacional Cinemas* 4.2 (April 2014): 197-215. Web.
- Bedoya, Ricardo. "La formación del público cinematográfico en el Perú. El cine de los señores". *Contratexto* 9. Lima: Universidad de Lima, 1995. Pp. 56-70. Print.
- ----. 100 años de cine en el Perú: Una historia crítica. Lima: Universidad de Lima; Fondo de Desarrollo Editorial, 1995. Print.
- Carbone, Giancarlo. *El cine en el Perú. El cortometraje: 1972-1992*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2007. Print.
- Cine Club Cuzco. Kukuli. Perf. por Judith Figueroa, Victor Chambi. 1961. Film.

- Córdova, Amalia y Juan Francisco Salazar. "Imperfect Media and the Poetics of Indigenous Video in Latin América." *Global indigenous media. Culture, Poetics and Politics*. Edited by Pamela Wilson and Michelle Stewart. Duke University Press: Durham and London, 2008. Print.
- Córdova, Amalia. "Towards and Indigenous Film Festival Circuit." *Film Festival Yearbook 4: Film Festivals and Activism*, edited by Dina Iordanova and Leshu Torchin. St. Andrews: St. Andrew Film Studies, 2012. Print.
- Coronado, Jorge. *The Andes Imagined: Indigenismo, Society, and Modernity*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009. Print.
- Coronil, Fernando. "Beyond Occidentalism: Toward Nonimperial Geohistorical Categories." *Cultural Anthropology* 11. 1 (Feb. 1996): 51-87. Print.
- Cuneo, Martín. "Las diez vidas de Hugo Blanco." *Viento Sur* 117 (julio 2011): 83-97. Print.
- De Izcue, Nora. Runan caycu. Perf. Saturnino Huillea Quispe. SINAMOS, 1973. Film.
- De la Cadena, Marisol y Orin Starn. "Introducción". *Indigeneidad contemporáneas:* cultura, política y globalización. Marisol de la Cadena y Orin Starn, editores. Lima: IEP, IFEA, 2010. Print.
- De la Cadena, Marisol. *Indígenas mestizos: raza y cultura en el Cuzco*. Lima: IEP Ediciones, 2004. Print.
- ----. "Las mujeres son más indias". Etnicidad y género en una comunidad del Cusco." *Revista Andina* 1 (jul. 1991): 7-22. Print.
- ---. "¿Son los mestizos híbridos?". Formaciones de indianidad: Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina. Marisol de la Cadena, ed. Colombia: Envión, 2007. Pp. 85-120. Print
- "Declaración de Quito". *Cumbre continental de pueblos y organizaciones indígenas*. Secretaría Cumbre Continental de Pueblos y Organizaciones indígenas. Web.
- De las Casas, Bartolomé. *Brevisima relación de la destrucción de las Indias*. Madrid: Cátedra, 2005. Print.
- Derrida, Jacques. Politics of Friendship. 1994. London: Verso, 2005. Print
- Didi-Huberman, George. "Volver sensible/hacer sensible". ¿Qué es un pueblo? Alan Badiou, ed. Traducción de Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editoria, 2014. Print.

- Do Alto, Hervé. ""Cuando el nacionalismo se pone el poncho.": Una mirada retrospectiva a la etnicidad y la clase en el movimiento popular boliviano (1952-2007)". *Bolivia: memoria, insurgencia y movimientos sociales*. Maristella Svampa y Pablo Stefanoni, eds. Buenos Aires: Clacso Libros, 2007. 21-53. Print.
- Fabian, Johannes. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press, 1983. Print.
- Fabricant, Nicole. *Mobilizing Bolivia's Displaced: Indigenous Politics and the Struggle Over Land.* Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2012. Print.
- Fernández Retamar, Roberto. "Caliban: Notes Toward a Discussion of Culture in Our America." *The Latin American Cultural Studies Reader*. Ana Sarto, Alicia Ríos, and Abril Trigo, eds. Durham: Duke University Press, 2004. Pp. 83-99. Print.
- Figueroa, Luis, César Villanueva y Eulogio Nishiyama, dir. *Kukuli*. Kero Films S.A., Enrique Valve, Enrique Meier, Luis Arnillas y Cine Club Cusco, 1961. Film.
- Flores Galindo, Alberto. *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*. La Habana: Casa de las Américas, 1986. Print.
- Fradinger, Moira. "Volver sin la frente marchita. Nuevas preguntas al cine militante de los sesentas". *Cómo se piensa el cine latinoamericano. Aparatos epistemológicos, herramientas, líneas, fugas e intentos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011. 114-133. Print.
- García Hurtado, Federico, dir. *Kuntur wachana*. SINAMOS, Producciones Huarán, 1977. Film.
- ----. Entrevista personal. 10 de julio de 2014.
- Geidel, Molly. "Sowing Death in Our Women's Wombs": Modernization and Indigenous Nationalism in the 1960s Peace Corps and Jorge Sanjinés' *Yawar Mallku*." *American Quarterly* 62.3 (September 2010): 763-786. Print.
- Godoy, Mauricio. "En busca de la memoria documental (Parte I)". *Hablando del documental. Todo sobre el documental peruano*. Word Press. 30 junio 2010. Web. 14 julio 2014
- Gotkowitz, Laura. *La revolución antes de la Revolución. Luchas indígenas por tierra y justicia en Bolivia*. Traducción Hernando Calla. La Paz: Plural editores; Fundación PIEB, 2011. Print.
- Gutierrez, Pelagia, responsable. "La flor que vive". Perf. by Yolanda Cárdenas Rúa. Chirapaq, Oxfam, Wapikoni, 2013. Film.

- Hale, Charles R. *Más que un indio = More than an Indian: Racial Ambivalence and Neoliberal Multiculturalism in Guatemala*. Santa Fe, N.M.: School of American Research Press, 2006. Print.
- ----. "Rethinking Indigenous Politics in the Era of the "Indio Permitido"." *NACLA* 38.2 (Sept-Oct 2004): 16-21. Print.
- Hanlon, Dennis J. Moving cinema: Bolivia's Ukamau and European political film, 1966-1989. 2009. Dissertation.
- Harvey, David. "El "nuevo" imperialismo: acumulación por desposesión". *Socialist register* (2004): 99-129. Print.
- Himpele, Jeff D. *Circuits of Culture: Media, Politics, and Indigenous Identity in the Andes*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. Print.
- Hylton, Forrest and Sinclair Thompson. *Revolutionary Horizons: Past and Present in Bolivian Politics*. London: Verso, 2007. Print.
- Huayhua, Margarita. "Racism and Social Interaction in a Southern Peruvian *Combi.*" *Ethnic and Racial Studies* (2013). Web
- ----. "La exclusión del *runa* como sujeto de derechos en el Perú". *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 28.3 (1999): 521-533. Print.
- ----. ¿Ya no hay indios en el Perú?, una investigación sobre el concepto de la etnicidad y la identidad social de los migrantes del sur de los Andes en Lima. Quito: FLACSO, 1995. Web.
- Jimenez, Rosalba. "Lo masculino y lo femenino en las sociedades indígenas, a propósito de políticas de género y educación" *Género, etnicidad y educación en América Latina*. I. Sichra, comp. Madrid: Ediciones Morata, 2004. Print.
- King, John. *El carrete mágico: una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: T.M. Editores, 1994. Print.
- Kristal, Efraín. *The Andes Viewed from the City: Literary and Political Discourse on the Indian in Peru, 1848-1930.* New York: P. Lang, 1987. Print.
- Larson, Brooke. "La invención del indio iletrado: la pedagogía de la raza en los Andes bolivianos". *Formaciones de indianidad: Articulaciones raciales, mestizaje y nación enAmérica Latina*. Marisol de la Cadena, ed. Colombia: Envión, 2007. Pp. 121-151. Print.
- Lee Olivier, Leece M. "Mapping Colonial Resistance: Colonialism, Anti-"Indianism," and Contested Nationalisms in the Americas." *Critical Terms in Caribbean and Latin*

- American Thought: Historical and Institutional Trajectories, editado por Yolanda Martínez-San Miguel, Ben Sifuentes-Jáuregui, y Marisa Belausteguigoitia.
- Lienhard, Martin. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina* (1492-1988). La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1990. Print.
- Lillo, Gastón. "La teta asustada (Perú, 2009) de Claudia Llosa: ¿memoria u olvido?" Revista de critica literaria latinoamericana XXXVII.73 (1er semestre 2011): 421-446. Print
- Llosa, Claudia, dir. *La teta asustada*. Perf. by Magaly Solier, Susi Sánchez, Efraín Solís. Vela Producciones, Oberón Cinematográfica, Wanda Visión, 2009. Film
- ----. "Claudia Llosa: "Mi nueva película va a conmocionar"". Entrevista por Joaquín Ortiz R. *El Comercio* 21 Feb. 2009. Print
- ----. "Entrevistas digitales. Los lectores preguntan a Claudia Llosa". *El País* 07 Oct. 2010. Web
- Lugones, María. "The Coloniality of Gender." *Worlds & Knowledge Otherwise* (Spring 2008): 1-17. Print.
- Maldonado-Torres, Nelson. "Colonialism, Neocolonial, Internal Colonialism, the Postcolonial, Coloniality, and Decoloniality." *Critical Terms in Caribbean and Latin American Thought: Historical and Institutional Trajectories.* Yolanda Martínez-San Miguel, Ben Sifuentes-Jáuregui, y Marisa Belausteguigoitia, editores. New York: Palgrave Macmillan, 2016. Pp. 67-79. Print.
- ----. "On the Coloniality of Being." Cultural Studies 21.2 (May 2007): 240 270. Print.
- Mazotti, José Antonio. "Criollismo, Creole, and Créolité." Critical Terms in Caribbean and Latin American Thought: Historical and Institutional Trajectories. Yolanda Martínez-San Miguel, Ben Sifuentes-Jáuregui, y Marisa Belausteguigoitia, eds. New York: Palgrave Macmillan, 2016. Pp. 87-99. Print.
- Mendizábal Losack, Emilio y Josafat Roel Pineda. "*Kukuli*: los antropólogos opinan". *Páginas del diario de Satán*. 20 de abril 2015. Web.
- Marcone, Jorge. "Slow Wars: Filming the Environmentalism of the Poor in Latin America." *Workshop on Imperialism, Narrative and the Environment*. Rachel Carson Center for Environment and Society. Munich, October 11-14, 2012.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de la interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007. Print.

- Martínez, Gabriela. "*Kukuli* y la escuela cusqueña de cine." *Crónicas urbanas* 11 (2006): n/p. Print.
- Mattos Vazualdo, Diego. "Understanding the Nation, the Body and the Forest in the Globalized Era: Struggle for Social, Political and Environmental Survival in the Bolivian Amazon." Congreso LASA. Washington, D.C. Mayo 29- Junio 1. Paper Conference.
- Mayer, Enrique. *Ugly Stories of the Peruvian Agrarian Reform*. Durham: Duke University Press, 2009. Print.
- Méndez, Cecilia. "De indio a serrano: nociones de raza y geografía en el Perú (siglos XVIII-XXI)". *Histórica* XXXV.1 (2011): 53-102. Print.
- Mestman, Mariano, coord. *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal/Inter Pares, 2016. Print.
- ----. "Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el cine del 68 en América Latina". *Masas, pueblo, multitud en el cine y la televisión*. Mestman, coord. Buenos Aires: Eudeba, 2013. Pp. 179-218. Print.
- Mignolo, Walter. "Foreword." *Embers of the past: essays in times of decolonization*, por Javier C. Sanjinés. Durham: Duke University Press, 2013.
- ----. *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003. Print.
- ----. "La semiosis colonial: La dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas plutitópicas". *Crítica y decolonización: El sujeto en la cultura Latinoamericana*. Beatriz González Stephan y Lucía Helena Costigan, eds. Caracas: Academia Nacional de la Historia; Equinoccio, Editorial de la Universidad Simón Bolívar; Ohio State University, 1992. Print.
- Middents, Jeffrey. *Writing National Cinema: Film Journals and Film Culture in Peru*. Hanover, N.H: Dartmouth College, 2009. Print.
- Moreiras, Alberto. *The Exhaustion of Difference: The Politics of Latin American Cultural Studies*. Durham: Duke University Press, 2001. Print.
- Muratorio, Blanca. "Introducción: discursos y silencios sobre el indio en la conciencia nacional". *Imágenes e imagineros*. Blanca Muratorio, ed. Quito, Ecuador: FLACSO-Sede Ecuador, 1994. Print.
- Nicolas, Vincent y Pablo Quisbert. Pachakuti: el retorno de la nación. Estudio comparativo del imaginario de nación de la Revolución Nacional y del Estado

- *Plurinacional*. Sucre: PIEB, Programa de Investigación Estratégica en Bolivia, 2014. Print.
- Neira S., Hugo. "¿Quién libertó el Perú?". *Blog de Hugo Neira*. 15 de agosto de 2016. Web.
- ----. "Colofón y después". *Coloquio de lo cholo en el Perú: visiones de la modernidad desde lo cholo*. Susana Bedoya, coord. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2009. Print.
- ----. *Huillca: Habla un campesino peruano*. La Habana: Casa de las Américas, 1974. Print.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, 2001. Print.
- ----. La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós, 1997. Print.
- Noza, Alejandro y Nicolás Ipamo, responsables. *El grito de la selva*. CAIB-CEFREC, 2008. Film.
- Oxfam. "Inside Oxfam America." Oxfam America. Web.
- Paredes, Julieta. *Hilando Fino. Desde el feminismo comunitario*. La Paz: CEDEC, Asociación Centro de Defensa de la Cultura, 2008. Print.
- Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación. *El camino de nuestra imagen. Un proceso de comunicación indígena*. Serie: Pueblos Indígenas y Comunicación #1. La Paz, 2008. Print.
- Poole, Deborah. "Corriendo riesgos: normas, ley y participación en el Estado neoliberal". *Antropológica* XXX.30 (2012): 83-100. Print.
- ----. "Autonomía desterritorializada". *Repensando los movimientos indígenas*.

 Carmen Martínez Novo, ed. Quito: FLACSO, Ministerio de Cultura del Ecuador, 2009. Print.
- ----. Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World.
 Princeton: Princeton University Press, 1997. Print.
- Portocarrero, Gonzalo. "El mundo migrante: construyendo una imagen de sí mismo". Coloquio de lo cholo en el Perú: visiones de la modernidad desde lo cholo. Susana Bedoya, coord. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2009. Print.
- Prakash, Gyan. "Subaltern Studies as Postcolonial Criticism." *American Historical Review: A Quarterly* (1994): n. pag. Print.

- Presidencia del Perú y Ministerio de Cultura. "Derecho a la consulta previa." Lima, 2011. Web.
- Quijano, Anibal. "Coloniality and Modernity/Rationality." *Globalization and the Decolonial Option*. Walter D. Mignolo y Arturo Escobar, eds. New York: Routledge, 2010. Print.
- ----. "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America." *Nepantla: Views from South* 1.3 (2000): 533-577. Print.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. 1982. México, D.F. Siglo Veintiuno Editores, 2004. Print
- Rappaport, Joanne, and Tom Cummins. *Beyond the Lettered City: Indigenous Literacies in the Andes*. Durham, NC: Duke University Press, 2012. Print
- Remy, María Isabel. "Arguedas y López Albújar: rasgos de un nuevo perfil de la sociedad serrana". *Debate agrario* (13): 121-137. Print.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores.* 1a edición. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010. Print
- ----. Violencias encubiertas en Bolivia. La Paz: Mirada Salvaje, 2010. Print.
- ----. Violencias (re) encubiertas en Bolivia. Santander: Otramérica, 2010. Print.
- ----. "Violencia e interculturalidad: paradojas de la etnicidad en la Bolivia de hoy". *Willka* 2 (2008): n.p. Print
- ----. "Construcción de imágenes de indios y mujeres en la iconografía post-52: el miserabilismo en el Álbum de la Revolución (1954)". Discursos sobre la pobreza: América Latina y/o países luso-africanos. Martin Lienhard, Annina Clerici, and Marília Mendes, eds. Madrid: Iberoamericana, 2006. Print.
- ----. *Oprimidos pero no vencidos*. La Paz: Editorial Respuesta, 1979. Print.
- Rivera Cusicanqui, Silvia y Rossana Barragán. *Debates post coloniales: una introducción a los estudios de la subalternidad*. La Paz; Rotterdam: SEPHIS, Aruwiyiri, 1997. Print.
- Ruiz, Jorge, dir. ¡Vuelve, Sebastiana! Bolivian Films, 1953. Film
- ----. Las montañas no cambian. Instituto Cinematográfico Boliviano, 1962. Film
- Salazar de la Torre, Cecilia, Franco Rodriguez, Juan Mirko-Sulcata Guzman, Ana Evi.

- Intelectuales aymaras y nuevas mayorias mestizas. Una perspectiva post 1952. La Paz: Fundacion Programa de Investigacion Estrategica en Bolivia PIEB, 2012. Print.
- Saldaña-Portillo, María Josefina. *The Revolutionary Imagination in the Americas and the Age of Development*. Durham: Duke University Press, 2003. Print.
- Salmón, Josefa. *El espejo indígena: el discurso indigenista en Bolivia, 1900-1956.* La Paz, Bolivia: Plural Editores, 1997. Print.
- ----. "Etnicidad y nacionalismo en el discurso indigenista peruano y boliviano de principio de siglo". Translating Latin America: Culture as Text. Selected Essays from "Translating Latin America, an Interdisciplinary Conference on Culture as Text". A SUNY Conversation in the Disciplines, April 19-21, 1990. Binghamton, N.Y.: Center for Research in Translation, State University of New York at Binghamton, 1991. 179-184. Print.
- Sánchez H., José. *The Art and Politics of Bolivian Cinema*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 1999. Print.
- Sanjinés, Jorge y grupo Ukamau. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI editores, 1979. Print.
- ----, dir. *Yawar mallku*. Perf. Marcelino Yanahuana, Vincente Verneros Salinas, Benedicta Huanca. 1969.
- Sanjinés, Iván. Entrevista personal. 15 de agosto 2014
- Schiwy, Freya. *Indianizing Film. Decolonization, the Andes and the Question of Technology.* New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 2009. Print.
- ----. "Indigenous Media and the End of the Lettered City." *Journal of Latin America Cultural Studies* 17.1 (2008): 23-40. Print
- ----. "Decolonization and the Question of Subjectivity." *Cultural Studies* 21.2-3 (2007): 271-294. Print.
- ----. "Entre multiculturalismo e interculturalidad: video indígena y la descolonización del pensar." *Construcción y poética del imaginario boliviano*. Tomo III. Josefa Salmón, ed. La Paz: Ediciones Plural, 2005. Print.
- ----. "Decolonizing the Technologies of Knowledge: Video and Indigenous Epistemology." *Worlds and Knowledges Otherwise*. Web

- Shohat, Ella, y Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London; New York: Routledge, 1994. Print.
- Sistema Plurinacional de Comunicación Indígena Originario Campesino Intercultural. "El Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual". Sistema Plurinacional de Comunicación Indígena Originario Campesino Intercultural. Web.
- Sommers, Doris. "Sin secretos". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 18.36 (1992): 137-155. Print.
- ----. Foundational Fictions: The National Romances of Latin America. Berkeley: University of California Press, 1991. Print.
- Spivak, Gayatri Chakraborty. "Estudios de la subalternidad: deconstruyendo la historiografía". *Debates post coloniales: una introducción a los estudios de la subalternidad*. S. Rivera Cusicanqui y R. Barragán, eds. La Paz; Rotterdam: Historias; SEPHIS; Aruwiyiri, 1997. Print.
- Stern, Steve J. *Resistencia, rebelión y conciencia campesina en los Andes, siglos XVIII al XX*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1990. Print.
- Stoler, Ann L. Carnal Knowledge and Imperial Power: Race and the Intimate in Colonial Rule. Berkeley: University of California Press, 2002. Print.
- Taller de Historia Oral Andina. *La mujer andina en la historia*. La Paz: Ediciones del THOA, 1990. Print.
- ---. El indio Santos Marka T'ula, cacique principal de los ayllus de qallapa y apoderado general de las comunidades originarias de la República. La Paz: Facultad de Ciencias Sociales, UMSA, 1986. Print
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003. Print.
- Valdivia, Fernando. "Cine documental amazónico: de la representación a la autorepresentación". *Amazzonia indigena e pratiche di autorappresentazione*. Riccardo Badini, ed. Milano: FrancoAngeli, 2014. 179- 192. Print.
- ----. Entrevista personal. 16 de julio de 2014
- ----, dir. *La travesía de Chumpi*. Federación de Nacionalidades Achuar del Perú, Racimos de Ungurahui, Shinai, Teleandes Producciones, 2009. Film.
- ----. "La Travesia de Irar y Chumpi: filmando con los Jíbaro-Achuar- Primera Parte". Las rutas del yashingo. Experiencias de filmación. 23 de setiembre de 2013. Web

- Vargas Villazón, Fernando. *Wara Wara: La reconstrucción de una película perdida*. La Paz, Bolivia: CAF, 2010. Print.
- Velasco Maidana, José, dir. Wara Wara. Ucrania Films, 1930. Film
- Vich, Cynthia. "De estetizaciones y viejos exotismos: apuntes en torno a *La teta asustada* de Claudia Llosa". *Revista de crítica literaria latinoamericana* XL.80 (2014): 333-344. Print.
- Villalobos-Ruminott, Sergio. *Soberanías en suspenso: imaginación y violencia en América Latina*. Buenos Aires: La Cebra, 2013. Print.
- Walsh, Catherine. "Introducción. Lo pedagógico y lo decolonial. Entretejiendo caminos". *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Catherine E. Walsh, eds. Tomo I. Quito: Abya Yala, 2013. Print.
- ----. "Estado e interculturalidad. Reflexiones críticas desde la coyuntura andina". Los Andes en movimiento: identidad y poder en el nuevo paisaje político. Pablo Ospina, Olaf Kaltmeier y Christian Büschges, eds. Quito: Corporación Editora Nacional, Universidad Andina Simón Bolívar, 2009. Print.
- ----. "Interculturalidad, plurinacionalidad y decolonialidad: Las insurgencias políticoepistémicas de refundar el Estado". *Tabula Rasa* 9 (julio-dic. 2008): 131-152. Print
- Wapikoni Mobile. "Wapikoni in brief". Wapikoni. Web
- Wheeler, Duncan. "*También la lluvia/Even the rain* (Iciar Bollaín, 2010): Social Realism, Transnationalism and (Neo)colonialism." *Spanish Cinema 1973-2010: Auteurism, Politics, Landscape and Memory.* Maria M. Delgado and Robin W. Fiddian, eds. Manchester: Manchester University Press, 2013. Print.
- Webber, Jeffery R. *Red October: Left-indigenous Struggles in Modern Bolivia*. Leiden; Boston: Brill, 2011. Print.
- Wood, David M.J. "Indigenismo and the Avant-garde: Jorge Sanjines' Early Films and the National Project." *Bulletin f Latin American Research* 25.1 (2006): 63–82. Print.
- Zamorano, Gabriela. ""Intervenir en la realidad": usos políticos del video indígena en Bolivia". *Revista colombiana de Antropología 45.2 (jul-dic 2009): 259-285. Print*
- Zavaleta Mercado, René. *Lo nacional-popular en Bolivia*. 1986. La Paz: Plural Editores, 2008. Print.