

Entre el cine boliviano de los años sesenta y la novela indigenista: un caso de transculturación estética andina

*Between Bolivian Cinema during the 60's and
the Novel Promoting the Indigenous Cause: a case of Andean
Aesthetic Transculturation*

Javier Sanjinés C.

Universidad de Michigan, Ann Arbor (Estados Unidos de América)
sanjines@umich.edu

Fecha de presentación: 1 de agosto de 2013
Fecha de aceptación: 7 de noviembre de 2013

Artículo de investigación

RESUMEN

El artículo es un ejercicio de historia cultural que explora la conflictiva relación entre la obra cinematográfica del realizador boliviano Jorge Sanjinés y del grupo *Ukamau*, desarrollada en los años setenta, y la novela indigenista andina escrita varias décadas antes, en relación a la problemática de la representación del indígena y de su lugar en la comunidad nacional. En esta perspectiva, el trabajo analiza la compleja interacción entre cultura letrada, cinematografía y construcción nacional en Bolivia. El estudio considera el contexto histórico modernizador emprendido por la revolución de 1952 y los ulteriores momentos de este proceso político y social fundamental de ese país andino, situando los desafíos estéticos y políticos que la obra de Jorge Sanjinés debió enfrentar.

Palabras clave: historia cultural, historia del cine, novela indigenista, Bolivia, Jorge Sanjinés, modernidad, indígenas.

ABSTRACT

This article is an exercise in cultural history that explores the conflictive relationship between the cinematographic work by Bolivian director Jorge Sanjinés involving the *Ukamau* group developed in the 70's and the Andean novel that showcased the Indigenous cause written several decades before concerning issues of indigenous representation and its place in the local community. From this perspective, this article analyzes the complex interaction between learned culture, film-making and local construction in Bolivia. This study considers modernizing historical context undertaken by the Revolution of 1952 and the subsequent happenings that occurred during this political and social process essential to that Andean country situating the aesthetic and political challenges that Jorge Sanjinés' work had to have faced.

Keywords: cultural history, cinematic history, Indigenous-cause novel, Bolivia, Jorge Sanjinés, modernity, Indigenous.

Javier Sanjinés C.

Doctor en Filosofía por la University of Minnesota, Twin Cities. Profesor de la Universidad Mayor de San Andrés y la Universidad Católica Boliviana San Pablo, La Paz, y de la University of Michigan, Ann Arbor. Entre las distinciones que ha recibido se encuentra la Rockefeller Postdoctoral Fellow (1995). Las áreas de investigación de su interés se relacionan con la literatura latinoamericana y los estudios culturales, la articulación de las culturas en los Andes, la integración de las cuestiones políticas, culturales y sociales como variables interdependientes. Entre sus publicaciones recientes se encuentran *El gato que ladra* (1999), en coautoría con Fernando Calderón; *Estética y carnaval: ensayos de sociología de la cultura* (1984) y *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia* (1992).

Entrevistado recientemente en la Universidad de Burgos, Umberto Eco afirma que la cultura no tiene sentido si se la aparta de la noción de crisis.¹ Esta aguda observación –la cultura es crisis– trae a la memoria el surgimiento de la novela europea, acontecimiento cultural que se debió a los profundos cambios suscitados por una agitada situación social que duró más de un siglo. En su importante estudio *The Origin of the English Novel, 1600-1740*,² Michael McKeon relata los entretelones políticos e ideológicos que dieron lugar al surgimiento de la novela inglesa. McKeon entreteje en su libro la trayectoria de la novela con el nacimiento y auge de la burguesía. La pujanza económica de esta clase social impuso la voluntad de representar imaginariamente la modernidad como un progreso que afectaba no solamente el contenido de la novela, sino su mismísima estructuración como género literario. Vuelto tiempo histórico, el progreso fue para la novela un acontecimiento transformador de carácter lineal y teleológico que, al relacionar el pasado con el presente, creó el futuro perfectible, es decir, el promisorio horizonte de expectativas avizorado por la burguesía.

Como expresión de la conciencia burguesa en expansión, el género novela se insertó de manera menos segura en sociedades donde el rol de esta clase social no fue tan claro o estuvo incluso ausente. Uno de los lugares de abierto y todavía irresuelto conflicto entre la tradición y la modernidad es la región andina, zona donde tanto la novela como otras expresiones artísticas funcionan aún en los bordes de sistemas culturales complejos, ajenos a los que originaron la novela europea.

Veamos dos acontecimientos culturales andinos que, sin estar relacionados entre sí, sin embargo explican el hecho común de que la falta de un sector burgués hegemónico impidió darle un ritmo homogéneo a la cultura.

En 1933, Luis Alberto Sánchez, uno de los más connotados críticos peruanos de esa época, publicaba su ensayo *América, novela sin novelistas*. El propósito de Sánchez no era afirmar que a América le faltaran novelistas, sino que estos estaban todavía atrapados por una realidad indómita que permanecía formalmente inexplorada, como si América fuese un “todavía no” en búsqueda de alguien capaz de revelarla. En otras palabras, América permanecía, en el criterio de Sánchez, en calidad de materia prima inexplorada, no plasmada en una forma estética apropiada. Esta percepción de América Latina como un “todavía no” estético, como algo incumplido en el tiempo,

1. Umberto Eco, “La cultura no está en crisis; es crisis”, entrevista en la Universidad de Burgos, 2013.

2. Michael McKeon, *The Origins of the English Novel, 1600-1740* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988).

tuvo mucho que ver, como posteriormente afirmó Antonio Cornejo Polar,³ con la debilidad de la burguesía peruana de principios del siglo pasado para conducir el proceso de transformación social.

Treinta años después de la publicación del ensayo de Luis Alberto Sánchez, el cineasta boliviano Jorge Sanjinés estrenaba, en 1963, su cortometraje *Revolución*, una importante expresión estética de renovación artística y política, producida bajo la crisis social que provocaba la transición del fallido proyecto de cultura nacional elaborado por el Movimiento Nacionalista Revolucionario, de su momento “revolucionario” a la “fase militar-campesina” que implantó la burocracia militar en 1964, después de la caída del MNR. Tiempos y ritmos disonantes también incidieron en el cine de Jorge Sanjinés, quien, en la década de los sesenta buscaba superar el “todavía no” estético en que se hallaba inmerso el cine boliviano.

A partir de la perspectiva crítica de la modernidad secularizada, que subalterniza el pensamiento comunitario de aquellos actores que crean formas sociales marcadas por tiempos disonantes, desarrollo la tesis de que el naciente “cine necesario”, que Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau forjaron en los años sesenta tuvo dificultades para resolver la compleja relación geocultural creada por las técnicas cinematográficas vanguardistas que entraron en conflicto con el indigenismo urdido por la narrativa andina durante la primera mitad del siglo pasado. La complicada relación entre la estética universal –la novela y el cine– y las condiciones espacio-temporales andinas en las que se emplazaron, me obliga a mirar críticamente no solo el contenido del cine de Sanjinés, sino también su estructuración.

CULTURA LETRADA, CINEMATOGRAFÍA, CONSTRUCCIÓN NACIONAL

La década de 1960 fue, en América Latina, una etapa histórica de enormes cambios. En la introducción a su libro *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*,⁴ Antonio Cornejo Polar anotaba que la reivindicación de la heteróclita pluralidad de nuestras sociedades, particularmente de aquellas con importantes y diversos componentes étnicos, mostraba “las abismales diferencias que separan y contraponen, hasta con beligerancia, a los varios universos socio-culturales, y en los mu-

3. Antonio Cornejo Polar, *La formación de la tradición literaria en el Perú* (Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, 1989).

4. Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (Lima: Horizonte, 1994).

chos ritmos históricos, que coexisten y se solapan inclusive dentro de los espacios nacionales”.⁵ En efecto, me parece que José Carlos Mariátegui fue el primero en observar los tiempos disonantes que marcaban la cultura andina y siguen haciéndolo hasta hoy. Aunque se lo define correctamente como un pensador vanguardista, es importante tomar conciencia de que Mariátegui no se dedicó a copiar el pensamiento europeo. Al pensar la realidad peruana desde el meollo mismo de la estructura colonial, Mariátegui vio dicha condición desde un “afuera” del pensamiento elaborado en Europa, a pesar de que dijo haber hecho en ella su mejor aprendizaje.⁶

A los tempranos esfuerzos de Mariátegui, enderezados a problematizar el rol liberador de las literaturas nacionales, habría que añadir dos ejemplos de afinamiento de categorías críticas que, a partir de la década de los sesenta, intentaron explicar los enredos temporales que, siguiendo a Ernst Bloch,⁷ definimos como “contemporáneamente no contemporáneos”: la “transculturación” de Ángel Rama,⁸ y las “literaturas heterogéneas”, de Cornejo Polar.⁹ De acuerdo con Cornejo Polar, las opciones aquí señaladas “podrían subsumirse en los macro-conceptos de ‘cultura híbrida’ (García Canclini), o de ‘sociedad abigarrada’ (Zavaleta)”.¹⁰ Volveremos a Zavaleta Mercado para explicar brevemente la crisis social por la que le tocó navegar al cine boliviano de los años sesenta, década en la que apareció la producción fílmica de Sanjinés.

No cabe duda de que el grupo Ukamau creó el cine más representativo de Bolivia, con mayor reconocimiento nacional e internacional. En torno a la figura de Jorge Sanjinés, Ukamau tuvo que afrontar limitaciones de toda índole, tanto institucionales como de otra índole, para generar una de las producciones cinematográficas más interesantes de América Latina.

A nadie le es ajeno el hecho de que resultaba quijotesco aventurarse a hacer cine en países pobres donde siempre faltó el apoyo económico, estatal y privado, para el desarrollo de las artes. Pero resultaba no solo aventurado, sino también riesgoso, desarrollar cine cuando se buscaba hacer del arte no

5. Cornejo Polar, *Escribir en el aire...*, 34.

6. José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (México: Era, 1979 [1928]).

7. Ernst Bloch, *Heritage of Our Times* (Berkeley, CA: University of California Press, 1991 [1935]).

8. Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina* (Buenos Aires: El Adariego, 2008 [1982]).

9. Antonio Cornejo Polar, “La novela indigenista: un género contradictorio”, *Texto Crítico* 14 (1979): 58-70.

10. René Zavaleta Mercado, “Movimiento obrero y ciencia social. La revolución democrática de 1952 en Bolivia y las tendencias sociológicas emergentes”. En *René Zavaleta Mercado: obra completa*, t. I: *Ensayos 1957-1974*, ed. por Mauricio Souza Crespo (La Paz: Plural, 2011 [1974]), 691-726.

solamente un medio de distracción, sino también un instrumento de toma de conciencia y de liberación de los sectores oprimidos.

En 1974, René Zavaleta Mercado afirmaba que “el obstáculo sistemático de una sociedad atrasada radica en un momento esencial: su propio conjunto de determinaciones la hace incapaz de volver sobre sí misma”.¹¹ Zavaleta proseguía señalando que toda sociedad atrasada “carece de capacidad de autoconocimiento, que no tiene los datos más pobres de base como para describirse. Con relación a su propio ojo teórico esta sociedad se vuelve un nómeno”.¹² Por eso, también decía que “sus momentos más lúcidos son aquellos en los que su inteligencia se subleva contra el vasallaje consagrado de las ideas europeas”¹³ y que, en un arranque autonómico, busca autodefinirse. Uno de tales momentos privilegiados fue la destrucción del aparato ideológico oligárquico que se fundaba en el esencialismo racial y en los determinantes telúricos que regían la historiografía liberal. Al atacar este pensamiento “anti-nacional”, importantes figuras del fundante “nacionalismo revolucionario”, como Augusto Céspedes y Carlos Montenegro, explicaron, en la década de 1940, el devenir histórico de Bolivia en términos de una relación dialéctica entre el nacionalismo y el colonialismo.

Me detengo brevemente en el discurso de Montenegro porque creo que su *Nacionalismo y coloniaje*¹⁴ permite relacionar la gestación del “nacionalismo revolucionario” con las observaciones que anoté, al inicio de este trabajo, sobre el “todavía no” del Estado-nación. Estas observaciones serán también importantes cuando veamos la producción cinematográfica de la década de 1960.

Ideológicamente eficaz, el discurso nacionalista le permitió al ensayo de Montenegro adoptar una orientación que, en mi criterio, fue insuficientemente descolonizadora, sobre todo si se tienen en cuenta los ejemplos ya existentes de José Carlos Mariátegui y de José María Arguedas para el conjunto del área andina.

En la propuesta ideológica de *Nacionalismo y coloniaje*, la nación debía reorientar el pasado, volverlo útil, adaptándolo a las necesidades del presente, para que pasado y presente tuviesen la capacidad de construir el futuro promisorio del Estado-nación. Nótese, pues, el carácter teleológico del ensayo. De manera sugerente, aunque inadvertida en los estudios exclusivamente políticos de este ensayo, cabe notar que, a pesar de ser esta una nueva etapa que superaba el racismo positivista del viejo sistema liberal, la metáfora del mestizaje no había desaparecido del todo. En efecto, la función de esta metá-

11. *Ibíd.*, 691.

12. *Ibíd.*

13. *Ibíd.*, 612.

14. Carlos Montenegro, *Nacionalismo y coloniaje* (La Paz: Juventud, 1994 [1943]).

fora, purificada del viejo telurismo geográfico, quedaba vinculada a la lucha política de los inicios de los cuarenta. Montenegro, quien creía en el poder de la literatura como instrumento de transformación social, reinterpretó el mestizaje con el empleo de una extensa analogía literaria, llamando a cada capítulo de su libro con el nombre de un género literario distinto. Ataviado de épica, luego de drama, después de comedia, el mestizaje seguía teniendo su lugar en la visión del nacionalismo que Montenegro elaboró. Al final del ensayo, y de manera consistente con su argumento –el contenido de la nación fue degradado por la “anti-nación” oligárquico-liberal– Montenegro percibía en la novela la posibilidad de urdir una forma nueva que, guiada por el pueblo, por la “nación verdadera”, reuniese pasado y presente, en pos de la construcción del futuro. Pero la novela expresaba la búsqueda de una forma histórica que tuviese la capacidad de superar las limitaciones del momento, y que, como proyecto, a semejanza del “todavía no” estético-político, señalaba la debilidad burguesa que Luis Alberto Sánchez había observado en el Perú de los años treinta. Al final de *Nacionalismo y coloniaje*, Montenegro captó nebulosamente la necesidad de la novela como una nueva épica revolucionaria. Así, presintió que la novela, en cuanto forma estética, debía convertirse en acto, en hecho real.

Desde el punto de vista de la descolonización, *Nacionalismo y coloniaje* muestra dos significativas limitaciones. En primer lugar, Montenegro nunca se preguntó qué habría significado escribir novela en una locación dependiente, geohistóricamente diferente, desde la que resultaba inaplicable la receta histórica europea. Al concebir el nacionalismo boliviano como la novela en potencia, hecho que repetía la “América sin novelistas” que Luis Alberto Sánchez pregonaba en la década de los treinta, Montenegro, el letrado disidente, no era consciente de los peligros epistemológicos que presentaba conceptualizar Bolivia a través de la novela, en vez de hacerlo a la inversa, es decir, en vez de entender la novela a través de la realidad boliviana. Un ejercicio semejante estaba ya presente en las novelas de José María Arguedas, particularmente en *Yawar Fiesta*, publicada en 1941. Por el contrario, y mirando Bolivia desde afuera, Montenegro avizoraba la nación desde su forma histórica occidental, a través del tiempo histórico de la novela, ligada al capitalismo desarrollista que proponía el sector de clase media del “nacionalismo revolucionario”.

En segundo lugar, me parece que los ensayos nacionalistas disidentes, incluido el de Montenegro, publicados para el consumo masivo, no correspondieron ideológicamente a la primera fase de la Revolución de 1952, definida por Zavaleta como “fase de hegemonía de las masas”, momento que aunó lo popular con la fuente proletaria. El carácter radical de la Revolución nacional cedió pronto paso a la “fase semibonapartista del poder”. Zavaleta

analizó esta segunda fase del “Estado burgués sin burguesía” y subrayó su rasgo más atemperado. Se trataba de un Estado relativamente autónomo que presentaba el “subfenómeno de la mediación”. El “Estado sin burguesía” que duró diez años, entre 1954 y 1964, desde el reflujo de la clase obrera hasta la caída del MNR, operó a través de una creciente burocracia.

Puede decirse que el cine de Jorge Sanjinés partió del debilitado Estado-nación. En este sentido, el “nacionalismo revolucionario”, iniciado con auspiciosos ensayos que prometían la superación del “colonialismo”, no pudo, en los hechos, alterar el tipo de poder cuyo carácter era, y sigue siendo, la colonialidad.¹⁵ La Revolución nacional logró, en una primera fase, que la mayoría de la población alcanzase la ciudadanía. Pero puesto que lo consiguió de manera limitada y precaria, el moderno Estado-nación no se consolidó. Si se hubiera consolidado o transformado en algo realmente moderno, los movimientos indígenas se habrían disipado y no logrado la contundencia que alcanzaron décadas más tarde. Así, la población indígena, transformada en campesina desde la lógica del poder, estuvo sujeta a una doble política: por un lado, a la asimilación forzada que pretendió que los indios dejaran de ser tales en términos culturales y psico-sociales, afanándose en convertirlos en una suerte de sujetos históricos occidentalizados. Por otro lado, esta inclusión abstracta escondía bajo un manto de retórica nacionalista la exclusión concreta del indio y no dejó de ejercitar, dados los férreos controles estatales, una discriminación activa y constante. De ahí que no se dio la posibilidad de que los indios se sintiesen realmente partícipes del proyecto de construcción nacional, y que, pasada la Revolución, llegasen a ocupar un lugar real en la gestión pública, es decir, en el Estado-nación.

A partir de la década de los años sesenta, el proceso seguido por el grupo Ukamau puso en evidencia cómo una “nación clandestina”, la nación india, era excluida de los espacios de dominación, sojuzgada por la nación criollo-mestiza que monopolizaba el poder sin haber logrado construir un auténtico Estado-nación. De este modo, la nación clandestina quedó excluida, y, a la vez, la nación criollo-mestiza, eurocéntrica en sus prácticas, saberes y hábitos, no logró construir la nación integral porque, como vimos anteriormente, jamás logró democratizar suficientemente los espacios del poder. En este sentido, y al referirse a toda la zona andina, Aníbal Quijano expresa que: “el poder mantuvo todo su carácter colonial en todos los órdenes, salvo en sus relaciones con el exterior. El Estado en un sentido se descolonizó. La sociedad no. Sin embargo, esta peculiar estructura de poder fue presentada

15. Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina”, *Anuario Mariateguiano* 9, n.º 9 (1997), 113-121.

e imaginada como todo un Estado-nación".¹⁶ Esta era, pues, la paradoja que el grupo Ukamau tuvo que enfrentar, y que nos la fue revelando paulatinamente en su producción cinematográfica: el Estado nacional criollo-mestizo podía haber administrado el poder, pero su estructura social colonial le impedía ser auténticamente moderno, integral. Por debajo del ropaje modernizador vivía agazapada la verdadera e invisible nación.

En las siguientes páginas, me propongo ver cómo el primer cine revolucionario de Sanjinés plasmó un planteamiento fundamentalmente eurocéntrico que, afirmado en la transculturación letrada, se distingue de la "transculturación desde abajo", que John Beverley desarrolla en uno de sus más importantes trabajos teóricos.¹⁷ Dicha propuesta le permitió al grupo Ukamau denunciar los atropellos cometidos por los militares durante la "fase militar-campesina". Sin embargo, el cine de esta década no logró que las masas oprimidas y desposeídas interviniesen realmente en el debate, ni que mostrasen la opresión desde su propio punto de vista. A pesar de ello, la transculturación tuvo una moderada eficacia durante esta década de represión militar. Películas como *Ukamau* y *Yawar Mallku* dieron lugar a que el "cine necesario" plantease, en las siguientes décadas, un modelo más creativo: la "transculturación desde abajo". Ella le dio autoría propia al subalterno y le permitió denunciar, con mayor eficacia y autenticidad, la colonialidad.

CINE DE LOS SESENTA Y TRANSCULTURACIÓN

Es momento de volver a la propuesta que origina este trabajo: el cine de la década del sesenta hizo suya la protesta social indigenista contenida en la novela andina de la primera mitad del siglo XX. El argumento indigenista de *Raza de bronce*, del boliviano Alcides Arguedas; de *Huasipungo*, del ecuatoriano Jorge Icaza; o de *El mundo es ancho y ajeno*, del peruano Ciro Alegría, de honda crítica social, reaparecería formalmente modernizado en el cine de Sanjinés, hecho que, como veremos, no deja de ser problemático porque, como afirmé en las páginas introductorias, obliga a la crítica descolonizadora a reflexionar sobre esa relación conflictiva entre contenidos indigenistas y formas estéticas modernizantes. En otras palabras, por muy local que parezca la crítica indigenista planteada por la novela, y recuperada posteriormente por el cine, su *locus* de constitución se origina dentro de un género literario que oculta los principios occidentales de una comprensión

16. *Ibíd.*, 120.

17. John Beverley, *Subalternity and Representation. Arguments in Cultural Theory* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1999).

homogeneizadora del mundo. A este acontecimiento histórico-literario se le añade otro: la transculturación, concepto que, a pesar de su modernizadora renovación estética, no deja de ser también problemático.

De Fernando Ortiz a Ángel Rama, la transculturación fue un acontecimiento que tuvo lugar entre la cultura sofisticada, erudita y letrada del mundo occidental, y las culturas subalternas. En otras palabras, la transculturación narrativa implicó, aunque no lo buscara voluntariamente el escritor, la presencia del rol privilegiado y providencial de una vanguardia intelectual que se arrogaba la tarea de representar al subalterno. En Rama, por ejemplo, la transculturación implicó la capacidad de incorporar la oralidad de las culturas subalternas de un modo tal que no pusiera en duda el hecho de que la literatura –la estética occidental– continuaba siendo la forma dominante. Así, no cabía duda de que el escritor, el “brillante tejedor de historias”, como solía decir Augusto Roa Bastos, era quien se atribuía el derecho de representar al subalterno.

Un momento importante de la transculturación fue el mestizaje, legado romántico a partir del cual la modernidad nos exigió ser lo que no éramos: sujetos nacionales fuertes, sólidos y estables, capaces de configurar un “yo” siempre idéntico consigo mismo. Por el contrario, y como afirmaba Cornejo-Polar con su visión crítica del mestizaje,¹⁸ lo que nos define es la fluidez, que se desliza entre los múltiples rostros que presenta la realidad ¿Podemos realmente hablar del mestizaje como la construcción de un sujeto único y totalizador? ¿Por qué nos resulta difícil asumir la hibridez, la dispersión, la pluralidad multivalente, dispuesta a acabar con la ilustrada creencia en un sujeto homogéneo, imaginado como nacional?

Más allá de este primer momento transculturador, aferrado a la ideología homogeneizadora del mestizaje, se trata hoy de observar críticamente la mitificación del sujeto unidimensional, siempre orgulloso de la identidad homogénea que aplica indiscriminadamente a los demás. Y la crítica es también válida para la construcción del indio prístino, intachable, otro estereotipo falso que solo responde a representaciones del mundo que giran sobre su propio eje. La crítica de esta construcción homogénea no pretende festejar el caos, sino poner de relieve el hecho de que las identidades, heteróclitas como son, están ahí, adentro y afuera de nosotros mismos, obligándonos a que nos autoevaluemos.

Ahora bien, si se observa el cine de los años sesenta, se comprueba que de *Revolución* a *Yawar Mallku*, el cine de Sanjinés y de su grupo de trabajo muestra el proceso de la transculturación que, pensado desde la alta cultura, contiene los reparos de John Beverley en torno al fenómeno letrado

18. Cornejo Polar, *Escribir en el aire...*, 185-186.

que estudiaron tanto Fernando Ortiz como Ángel Rama. Dichos reparos parecen también coincidir con las reflexiones *a posteriori* del propio Sanjinés, quien, al evaluarse críticamente, afirmaba que su cine de esta primera etapa de cambio no había logrado “encontrar las formas capaces de no desvirtuar ni traicionar ideológicamente los contenidos, como ocurría con *Yatwar Mallku*, que tratando sobre hechos históricos se valía de formas propias del cine de ficción, sin poder probar documentalmente, por su limitación formal, su propia verdad”.¹⁹

Revolución, el primer cortometraje, planteaba, en 1963, los logros y las limitaciones que reaparecerían en *Ukamau*, tres años más tarde. Para el crítico inglés David Wood,²⁰ ambos filmes eran el producto de un colectivo elitista que, al gozar todavía del apoyo estatal, empleaba técnicas que provenían de la modernidad europea y de una tradición vanguardista que pretendía guiar la “autenticidad” de los protagonistas subalternos. Prosigue Wood afirmando que, por debajo del estatus “nacionalista” de esta producción cinematográfica, se acumulaban una gama de ambigüedades que eran el resultado de la combinación de la estética extranjerizante que se fundía con una visión local mestiza homogeneizadora. El empleo de un montaje anti-naturalista y de una fotografía expresionista, elevaba el contenido indigenista a niveles irracionales del inconsciente que no habían sido explorados en el cine boliviano hasta la llegada del grupo Ukamau.²¹ Al abordar *Revolución*, me parece que Wood explica los resultados de una “colonialidad del saber” que tenía todavía presa la conciencia de un cine ambiciosamente revolucionario.

Recordemos que la “colonialidad del saber”²² se afianza en un patrón de conocimiento que impide al subalterno representado la capacidad de objetivar autónomamente sus propias imágenes y experiencias subjetivas, es decir, sus propios patrones de expresión visual y plástica. Y sin esta libertad de objetivación formal, su experiencia cultural queda seriamente comprometida, incapacitada de poder desarrollarse. De este modo, los representados, desprovistos de la posibilidad de plasmar estéticamente su propia realidad, deben ceder dicha función a los patrones de expresión visual y plástica que vienen de afuera.

Revolución, por ejemplo, mostraba una renovadora estética que derivaba de la modernidad europea y que, a pesar de su novedad, no dejaba de ser conflictiva porque afirmaba la existencia de un cine nacional que solamente

19. Jorge Sanjinés y grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México: Siglo XXI, 1979).

20. David Wood, “Indigenismo and the Avant-garde: Jorge Sanjinés’ Early Films and the National Project”, *Bulletin of Latin American Research* 25, n.º 1 (2006), 63-82.

21. Wood, “Indigenismo”, 67.

22. Quijano, “Colonialidad del poder...”.

podía ser estéticamente coherente desde una mirada colonizadora que estaba entrenada para ver la realidad desde afuera. De este modo, la mirada crítica de la Revolución nacional, su reevaluación transculturadora, quedaba detenida en los términos planteados por el humanismo occidental abstracto. Sanjinés se incorporó así al grupo de cineastas del nuevo cine latinoamericano que, en esa década, adoptaba el experimentalismo europeo de los años veinte y treinta. Ello implicaba pensar el cine nacional desde el vanguardismo europeo, pero no lo opuesto, es decir, pensar las vanguardias desde la realidad local, desde la realidad andina. El “todavía no” de los letrados disidentes seguía siendo una realidad aún no superada. Lo propio puede decirse de *Aysa* (1965), el otro cortometraje de la época, que, en aymara, significa “derrumbe”. Otro ejercicio fílmico que preparaba la producción más ambiciosa de largometrajes que vendrían con posterioridad, *Aysa* nos acercaba al mundo minero. Nuevamente, la imagen dominaba la narración y anticipaba en silencio, roto solo por el desgarrador grito del niño al final del filme, el derrumbe de la mina y, en consecuencia, la muerte. Cortometraje experimental, construido en primeros planos que muestran imágenes de los poderosos, aunque trágicos rostros mineros, el silencio de *Aysa* venía acompañado por la música experimental de Alberto Villalpando que, como único elemento sonoro, nacía en el silencio para perderse en él.

No hay duda de que *Revolución* y *Aysa* le dieron a Sanjinés el aprendizaje de las importantes técnicas rítmicas y visuales que le permitieron apartarse del “fetichismo de la narración” que imperaba en los cortometrajes del ICB. Estas técnicas irracionalistas, importadas de las vanguardias europeas, le servirían al joven cineasta para producir *Ukamau* y *Yawar Mallku*. Al superar las jerarquías lingüísticas y literarias inherentes a la tradición letrada que había propuesto la construcción de la nación, era claro que Sanjinés buscaba afanosamente una estética democratizadora que expresase más directamente el tema de la opresión racial y de clase. Una producción fílmica que superara lo letrado parecía adecuarse mejor a las necesidades de la población subalterna. Así, los primeros largometrajes de Sanjinés privilegiaban la oralidad (los largometrajes contrapunteaban el español con el aymara) y representaban la opresión racial a través de una modernizada cultura visual. Pero, como veremos a continuación, ello no dejó de tener enormes complicaciones cuando la intención formal democratizadora vino acompañada de contenidos narrativos que la conflictuaban con la repetición de los melodramas indigenistas de las décadas anteriores que, por sobre todo, repetían arquetipos raciales poco fluidos. Este choque entre lo contemporáneo y lo no-contemporáneo es particularmente claro en *Ukamau*.

Influenciada por los logros estéticos de *Revolución*, *Ukamau* anticipaba la inspiración del Nuevo Cine Latinoamericano en las corrientes vanguardistas

europas de los años veinte y treinta, fundamentalmente en el montaje experimental de Eisenstein y también en el montaje visual expresivo del serbio Slavko Vorkapich.²³ Sanjinés estaba influenciado por la estética brechtiana que afirmaba la dialéctica oculta entre el arte de vanguardia y la esperanza utópica de que se llegase a consolidar una cultura de masas. Más tarde, Sanjinés reconocerá las enormes limitaciones de estos postulados estéticos transculturadores que, plasmados en *Ukamau*, no llegaron a crear una cultura de masas genuinamente liberadora. En efecto, el filme ofrece un planteamiento que, a pesar de mostrar una estética modernizadora gracias al empleo de procedimientos occidentales de observación (entre otros, secuencias narrativas que rompen con la cronología de los acontecimientos, un constante sonido disonante que es casi un *leit motif* anticipatorio de la tragedia final, y las fragmentadas tomas en primeros planos), terminó siendo considerado inadecuado por el propio Sanjinés.

Hablada en aymara, e interpretada por actores no profesionales, *Ukamau* se ajustaba al modelo de observación occidental que veía la realidad desde afuera, y que, según Sanjinés, producía “un arte individualista que cree que solo se apoya en la capacidad individual, en el talento, en la intuición del creador y que se siente capacitado para aprehender la realidad y penetrar profundamente en ella, sin advertir que el individuo está determinado por los demás”.²⁴ Con juicios parecidos a los que Beverley emite a propósito de la transculturación, Sanjinés expresaba que “este método que cifra en el talento de un individuo el descubrimiento de la verdad apartándose de la experiencia viva de ‘los de abajo’, no es el método más adecuado para llegar a un cine popular, porque sus propias contradicciones se lo impiden”.²⁵ Revisemos esta inadecuación con cierto detenimiento.

El argumento de *Ukamau* fue construido a partir de tomas largas y cortas, en primeros planos (*close-ups*) que siguen un guion minuciosamente elaborado, con dibujos detallados de cada secuencia. Al repensar las propuestas estéticas de Mariátegui, el filme introducía la estética vanguardista en la cultura andina con el aparente propósito de que el irracionalismo estético de las *avant-gardes* superase el mito universalizador del racionalismo europeo. En realidad, el cineasta partía de primeros planos, de tomas de rostros fuertes y expresivos, a fin de construir, en *tempo lento*, toda la tensión dramática de la película. Posteriormente, Sanjinés se sentiría insatisfecho del relativo impacto real logrado por este vanguardismo importado, inadecuado para la construcción de un cine popular emancipatorio.

23. Debo esta observación a Galo Torres, alumno del Doctorado en Literatura de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

24. Sanjinés y grupo *Ukamau*, *Teoría y práctica...*, 79.

25. *Ibid.*, 79.

En otro nivel de análisis, este cine vanguardista, alejado del realismo convencional, pretendía denunciar la opresión criollo-mestiza del indígena, y así servir de instrumento de lucha en contra del proyecto homogeneizador mestizo urdido por la élites. Y es en este nivel que *Ukamau* enturbiaba la intencionalidad política de su mensaje. En realidad, el filme solamente modificaba formalmente el argumento, sin duda retrógrado y aculturado, de la narrativa indigenista. Como los protagonistas melodramáticos que Alcides Arguedas imaginó durante las primeras décadas del siglo pasado, tanto en el cuento "Venganza aymara", como en la novela *Raza de bronce*, escrita en 1927, la cámara feminiza a los indígenas cuando, en dramáticas tomas de cerca, muestra el violento ataque de la indefensa Sabina, hecho que contrasta con la dominante mirada masculina del observador omnisciente. Hay aquí huellas del positivismo indigenista de *Raza de bronce*, novela que, al observar la realidad desde la cultura europea, mostraba al indígena como un ser pasivo, sufriente, predestinado a padecer los efectos del desarrollo. Recordemos que este era también el argumento central de *Huasipungo*, la novela de Icaza, escrita en 1934. De este modo, las emociones de los personajes indígenas de *Ukamau*, que se apartan de las innecesariamente largas descripciones de los personajes de la narrativa de Alcides Arguedas, eran ahora reemplazadas por los excesos visuales y orales que el nuevo cine importaba del expresionismo cinematográfico europeo. En este sentido, los excesos de la cinematografía de *Ukamau* reemplazaban la capacidad de los personajes para autoexpresarse como seres de carne y hueso, quedando retratados como acartonados estereotipos visuales de las razas en conflicto.

Ukamau, que volvía sobre el argumento arguediano que denostaba el mestizaje, llevaba a cabo, con procedimientos fílmicos novedosos –particularmente el montaje visual expresivo de Vorkapich, con la mezcla de planos cortos que se suceden con rapidez– una interesante, aunque insuficiente, exploración temporal de lo que significa ser indio. Si el montaje del filme, con cortes violentos que muestran la influencia del vanguardismo, se acomodaba a las facultades analíticas del inconsciente (sueño, ansiedad, angustia, miedo), aquel también alteraba la progresión lógica de la narrativa indigenista. En otras palabras, la originalidad de *Ukamau* tenía mucho que ver con el hecho de que la temporalidad histórica quedaba modificada formalmente. Pero solo formalmente, porque su tiempo lento, que recrea la juiciosa lentitud de la psicología aymara, alteraba pero no desechaba el tiempo lineal en el que estaban narrados los acontecimientos de la narrativa indigenista. Y, distante todavía de poder concebir el tiempo circular que corresponde a la restitución cíclica del pasado indio, *Ukamau* no lograba el auténtico compromiso con lo andino porque su realización estética se aproximaba al indigenismo heterogéneo descrito por Cornejo Polar. En efecto, la película no

había logrado crear una forma de autoconciencia de su mundo interior. Era, pues, heterogénea porque el universo geocultural andino era revelado por otro universo narrativo que, creado con antelación, correspondía a las vanguardias europeas.

Por otra parte, la lentitud del filme, apropiada para crear su tensión dramática, parecía alejarse del tiempo histórico en el que están supuestamente inscritas las luchas sociales. Este hecho preocupó a Sanjinés e hizo que el cineasta desistiese de este modo específico de transculturar. Como se verá a continuación, el retorno al tiempo histórico de las acciones rápidas y concenadas, acontecimiento que no será particularmente novedoso, acentuará la conflictiva naturaleza indigenista de *Yawar Mallku*, el segundo largometraje de Sanjinés.

Yawar Mallku, cuyo tema es la lucha antiimperialista en momentos del autoritarismo militar, se nutrió, en parte, de la estructura de *El mundo es ancho y ajeno*, la única novela histórica indigenista, escrita por Ciro Alegría durante el auge del aprismo peruano. Considero que se debe poner atención en esta influencia literaria, relacionada con algunos de los aspectos más relevantes del filme, sobre todo con la necesidad de "historiar" los contenidos valorativos de la comunidad de origen.

Yawar Mallku denuncia la acción criminal de un centro de maternidad montado por norteamericanos del Cuerpo de Paz. Dicho centro tenía como objetivo esterilizar quirúrgicamente a las mujeres campesinas de la zona altiplánica donde funcionaba, sin que ellas supieran lo que les estaba sucediendo. En el filme, Ignacio Mallku, jefe de la comunidad, preocupado por la mortalidad infantil y por la extraña falta de nacimientos, inicia su investigación y, convencido de la culpabilidad de los norteamericanos, moviliza a la comunidad, respetando en todo momento las formas tradicionales que la distinguen. Demostrada la culpabilidad de los norteamericanos, estos son condenados a la pena de la castración. Pronto llega la represión militar que asesina a campesinos y que deja malherido a Ignacio. Al borde de la muerte, es trasladado a la ciudad, y llevado por su mujer al cuartucho habitado por Sixto, su hermano, quien vive en la ciudad el proceso de la aculturación que niega las raíces indígenas. Internado en un hospital, Ignacio debe encarar la cruda realidad: no hay dinero para comprar el tipo de sangre requerido para salvarle la vida. Ahí se desata la tragedia de una sociedad racista, insensible ante el dolor del prójimo, sobre todo si es un indio venido del campo. Ignacio muere y, en la escena final de la película, Sixto, quien, además de proletario, ha tomado conciencia de su origen indígena, vuelve a la comunidad para retomar la lucha por la liberación.

Uno de los temas más interesantes del filme es, precisamente, la nueva interpretación que el cineasta le da a la metáfora de la sangre. Puesto que

Yawar Mallku era la primera película antiimperialista del grupo Ukamau, ella también iniciaba la serie de filmes que veían en el imperialismo norteamericano la principal contradicción de nuestros pueblos, sojuzgados y neocolonizados. La metáfora de la sangre –que en la novela indigenista, particularmente en *Raza de bronce*, había servido para controlar la movilidad social, impidiendo el ascenso político y social de cholos y de mestizos– ahora, en *Yawar Mallku*, cumplía una función completamente diferente porque adquiriría un nuevo rol en la cinematografía de Sanjinés. En efecto, si en *Yawar Mallku* los familiares de Ignacio buscaban sangre desesperadamente para salvar la vida humana, los norteamericanos trabajaban para sembrar la muerte. Este conflicto entre la vida y la muerte era también la representación simbólica de la liberación nacional que se proponían lograr los pueblos oprimidos por el imperialismo, por el “enemigo principal”, de acuerdo con el título de uno de los posteriores filmes de Jorge Sanjinés.

Veamos, a continuación, la problemática temporalidad de esta película. El lector reconocerá que la transculturadora “historificación de la comunidad” en *Yawar Mallku* era también uno de los aspectos centrales de *El mundo es ancho y ajeno*. En la novela de Ciro Alegría, el tiempo histórico (el peregrinar de Benito Castro por los diferentes espacios de la explotación capitalista) solo comienza cuando el modelo temporal previo (la comunidad de Rumi) se desintegra. Y puesto que Rumi no podía existir en el tiempo histórico, tampoco podía transformar el mundo. Esta “historificación” era ya problemática, en la década de los cuarenta, porque, al igual que la ficción en *Yawar Mallku*, dejaba que la estructura narrativa de la novela de Alegría viniese impuesta desde afuera. Así, tanto la novela de Alegría, como el cine de Sanjinés, escondían, bajo el manto de una supuesta liberación nacional, la no superada herencia colonial. En efecto, ¿no debían ambas estéticas neutralizar el tiempo histórico? ¿Quizás complicarlo con otros tiempos, cuestionando su locus de constitución: el sistema-mundo moderno/colonial?

Pero *Yawar Mallku*, como la novela de Alegría que le antecedió, dejaba que el tiempo histórico se impusiese sobre lo mítico, y que la comprensión del universo andino se presentase vulnerable a la lógica occidental que se le imponía desde afuera. ¿No era el *modus operandi* de este tiempo histórico un hecho colonial que se asemejaba a los que José María Arguedas criticaba, en la década de los cuarenta, cuando planteaba la “contemporaneidad no contemporánea” de lo indígena en *Yawar Fiesta*? ¿Era necesario volverse sujeto nacional para poder enfrentar al poder colonial? Si se respondía afirmativamente, se tenía que aceptar la conciencia de clase impuesta desde el exterior, y perder el ritmo temporal que caracterizaba a la propia identidad geocultural. O se rechazaba esta solución, y creo que es lo que sucede en *Yawar Fiesta* y en *La nación clandestina*, el filme más logrado del cine de Sanjinés, o se la

aceptaba acriticamente, como creo que ocurre en *El mundo es ancho y ajeno*, y en *Yawar Mallku*.

Me parece que Sanjinés se dio cuenta parcialmente de esta trampa ideológica cuando afirmó que *Yawar Mallku* “traiciona el contenido revolucionario de la película con formas occidentales propias del cine de ficción”. Y es que *Yawar Mallku* se nutría nuevamente de la lógica modernizadora del tiempo lineal que vive exclusivamente del registro histórico occidental. Habían, pues, enormes lagunas en el discurso de la modernidad que no observaba con suficiente cuidado las fronteras culturales existentes entre lo moderno y lo tradicional, entre la historia y el mito, entre la modernidad y la colonialidad. Surgieron entonces las preguntas que dominarían el cine del grupo Ukamau durante las siguientes décadas: ¿Qué es lo que el pueblo desea conocer? ¿Cómo debe el pueblo autoexpresarse? Contestar las preguntas significaba cambiar de método y buscar una epistemología que procediese de “adentro para afuera”. En otras palabras, resultaba ahora cuestionable y peligroso ampararse simplemente en la transculturación.

Invertir el procedimiento, es decir, transculturación “desde abajo” e ir “de adentro hacia afuera”, le permitió a Sanjinés superar, en *El coraje del pueblo* (1971), los “vicios de la verticalidad y del paternalismo” de sus anteriores largometrajes, gracias al empleo del testimonio como una nueva forma estética. Pero solidarizarse con este “cine horizontal” no impide preguntarse si la transculturación desde abajo supera definitivamente la visión culta, letrada, que proponía el trabajo teórico de Ángel Rama.

Las dudas que deja la transculturación no fueron obstáculo para que Jorge Sanjinés lograra hacer más tarde, con *La nación clandestina* (1989), su mayor aporte a la cinematografía boliviana. Encuentro que este filme fue importante porque se aventuró más allá de las respuestas socialistas y proletarias, y planteó por primera vez la compleja dinámica de la rápida urbanización, migración, y la dislocación cultural indígena. Si la visión socialista se proponía insertar al mundo indígena en la problemática general del país, *La nación clandestina* nos plantea una sugerente lucha entre la historia y los valores de la comunidad, entre el tiempo cíclico del indio que retorna a la comunidad de origen, al mundo dominado por el tiempo circular, y el tiempo lineal de la modernidad, pautado por la lucha revolucionaria. Pero estos temas van más allá del propósito del presente trabajo, limitado al análisis del cine boliviano en la década del desmoronamiento del proyecto de cultura nacional, iniciado por el nacionalismo revolucionario, y sustituido por la cultura autoritaria impuesta bajo el militarismo burocratizado.



BIBLIOGRAFÍA

- Bloch, Ernst. *Heritage of Our Times*. Berkeley, CA: University of California Press, 1991 [1935].
- Beverley, John. *Subalternity and Representation. Arguments in Cultural Theory*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1999.
- Cornejo Polar, Antonio. "La novela inigenista: un género contradictorio". *Texto Crítico* 14 (1979): 58-70.
- _____. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, 1989.
- _____. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.
- Eco, Umberto. "La cultura no está en crisis; es crisis". Entrevista en la Universidad de Burgos, 2013.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México: Era, 1979 [1928].
- McKeon, Michael. *The Origins of the English Novel, 1600-1740*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988.
- Montenegro, Carlos. *Nacionalismo y coloniaje*. La Paz: Juventud, 1994 [1943].
- Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina". *Anuario Mariáteguiano* 9, n.º 9 (1997): 113-121.
- _____. "El fracaso del moderno Estado-nación". En *La otra América en debate. Aportes del Foro Social de las Américas*, editado por Irene León, 65-72. Quito: Foro de las Américas, 2006.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Adariego, 2008 [1982].
- Sánchez, Luis Alberto. *América. Novela sin novelistas*. Santiago de Chile: Ercilla, 1933.
- Sanjinés, Jorge y grupo Ukamau. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI, 1979.
- Wood, David M. J. "Indigenismo and the Avant-garde: Jorge Sanjinés' Early Films and the National Project". *Bulletin of Latin American Research* 25, n.º 1 (2006): 63-82.
- Zavaleta Mercado, René. "Movimiento obrero y ciencia social. La revolución democrática de 1952 en Bolivia y las tendencias sociológicas emergentes". En *René Zavaleta Mercado: obra completa*, tomo I: *Ensayos 1957-1974*, editado por Mauricio Souza Crespo, 691-726. La Paz: Plural, 2011 [1974].