

ARTÍCULOS

¿UKAMAU ANTES DE UKAMAU? NUEVOS ACERCAMIENTOS A LA HISTORIA DEL CINE EN LA BOLIVIA DE LOS AÑOS SESENTA

Ukamau Before *Ukamau*? New Approaches to Film History in 1960s Bolivia¹

DAVID M. J. WOOD^a

Universidad Nacional Autónoma de México

DOI: 10.15366/secuencias2019.49-50.001

RESUMEN

Este artículo analiza la labor de promoción, teorización, producción y exhibición del cine en Bolivia a principios de la década de 1960 por parte del grupo de cineastas que posteriormente establecerían el Grupo Ukamau hacia finales de ese decenio. En primer lugar, el artículo debate las implicaciones del uso del término «Ukamau» por los propios realizadores y por la comunidad crítica y académica, para historizar y periodizar un episodio clave de la historia del cine boliviano. A continuación, el texto propone una interpretación de las actividades filmicas de Jorge Sanjinés y de sus colaboradores que demuestra los vínculos culturales, políticos y estéticos entre la cultura cinematográfica en Bolivia a inicios de los años sesenta y otros modos nacionales y transnacionales de concebir el cine. Por último, el artículo insta al desarrollo de nuevos enfoques descentrados del estudio de tales materiales que trasciendan una historia del cine centrada en películas canónicas o en la figura del autor.

Palabras clave: Grupo Ukamau, Jorge Sanjinés, cine boliviano, cine latinoamericano, medios indígenas

ABSTRACT

This article analyses the work carried out in promoting, historicizing, producing and exhibiting cinema in early 1960s Bolivia by the group of filmmakers who would go on to establish the Ukamau Group towards the end of that decade. Firstly, it discusses the implications of the use of the term «Ukamau Group» by the filmmakers themselves and by the scholarly community as a way of historicizing and periodising a crucial episode in Bolivian film history. Subsequently, it proposes a reading of the film activities of Jorge Sanjinés and his collaborators that demonstrates the cultural, political, and aesthetic linkages between the film culture of early-1960s Bolivia and broader national and transnational forms of conceiving cinema. Finally, the article argues for the development of new, de-centred approaches to the study of such material that transcends canonical or auteur-centred versions of film history.

Keywords: Ukamau Group, Jorge Sanjinés, Bolivian cinema, Latin American cinema, indigenous media

[1] Una versión de este artículo fue presentada en el simposio «The Ukamau Group: New Perspectives on Cinematic Practices, Overshadowed Practitioners, and Texts» en la University of St. Andrews, el 28 de mayo de 2018. Agradezco a la organizadora Isabel Seguí y a todos los que asistieron al evento por sus valiosos comentarios y sugerencias. Una discusión más completa de varias de las cuestiones que aquí se plantean puede encontrarse en David M. J. Wood, *El espectador pensante: el cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau* (Mexico DF/ Medellín: UNAM/La Carreta, 2017).

[a] DAVID WOOD es investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y fue investigador invitado en la University of Cambridge (2017-2019). Su trabajo se centra en las conexiones entre prácticas políticas, estéticas e institucionales en medios audiovisuales y filmicos latinoamericanos. Actualmente está escribiendo un libro sobre archivos filmicos y films de archivo en México. Es autor de *El espectador pensante: el cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau* (México D.F., UNAM/La Carreta, 2017), y coeditor de *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición* (México D.F., UNAM, 2015) y de *Latin American Cultural Studies: A Reader* (Londres, Routledge, 2017). E-mail: dwood@unam.mx

Es consabido que el nombre del Grupo Ukamau tuvo su origen como metonimia no planeada. En junio de 1966, un grupo de cineastas que trabajaban para el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) estrenaron su *opera prima* *Ukamau* (*Así es*, Jorge Sanjinés, 1966): una película bilingüe aymara-español que narra la historia de la venganza aymara contra la violencia sexual y la explotación económica del mestizo. Políticamente subversivo y formalmente experimental, el filme apelaba a nociones de temporalidad andina como así también a los ritmos del cine independiente europeo. Esta extraordinaria película expresionista resultó ser tan impopular dentro del régimen del General René Barrientos (de habla quechua) como popular entre las audiencias extranjeras y bolivianas. El grupo —integrado por el guionista Óscar Soria, el director de fotografía Hugo Roncal, el músico Alberto Villalpando y el director Jorge Sanjinés— fue despedido del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) en 1967 como efecto colateral de las discusiones sobre *Ukamau*, que marcaron los límites de la discrepancia ideológica y de la creatividad estética que eran posibles dentro de la maquinaria del aparato propagandístico estatal de Barrientos². No obstante, el éxito de la película incitó al grupo —que había colaborado con anterioridad bajo el nombre de Grupo Kollasuyo— a consolidarse como un colectivo independiente. Como Sanjinés recordó años después:

Ukamau tuvo una enorme distribución en Bolivia, especialmente en La Paz, que es una zona aymara. Se hizo popular y la gente comenzó a identificarnos con el nombre. Decían, «allí están los Ukamau». En la calle sentíamos que alguien nos gritaba por el nombre de la película... Comprendimos que debíamos llamar así al grupo³.

Como Sanjinés aclara, en ese momento, la adopción del término «Ukamau» fue circunstancial, en respuesta a la recepción entusiasta de la audiencia más que resultado de una reflexión teórica. Pero es importante extenderse un poco más en este acto de nombramiento —relatado en múltiples ocasiones por los miembros del grupo en presentaciones y entrevistas y reafirmado por estudios críticos y académicos— ya que marca un punto de inflexión en la historia del cine boliviano que es fundamental para entender la manera en que es comúnmente contextualizado el corpus de films dirigidos por Sanjinés. Como argumentaré en el este artículo, la provocación lingüística y cultural que Sanjinés y sus colaboradores acometieron en su película de 1966 tuvo un papel de calado en la conformación de la manera en que ha sido concebido el cine del grupo, lo que marcó una clara división entre un «antes» y un «después». El «después» —las once películas realizadas hasta hoy, desde *Ukamau* (1966) a *Juana Azurduy, Guerrillera de la Patria Grande* (Jorge Sanjinés, 2016)— ha sido objeto de atención de la gran mayoría de la crítica y la academia. Esto es comprensible dada la naturaleza enormemente creativa e influyente de la obra del grupo desde 1966, tanto en el contexto nacional, en tanto columna vertebral del cine boliviano, como más allá, en el contexto del políticamente militante y estéticamente vanguardista Nuevo Cine Latinoamericano. Pero quiero

[2] No voy a repetir aquí las explicaciones de la producción de *Ukamau* dentro del Instituto Cinematográfico estatal en la época de Barrientos, la recepción entusiasta en casa y en el extranjero y la consiguiente expulsión de Sanjinés y sus colaboradores del Instituto Cinematográfico por sus disgustados jefes. Para la versión del propio Sanjinés sobre esta historia véase: Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México D.F., Siglo XXI, 1979), pp. 18-20. Véanse también, por ejemplo, las iluminadoras discusiones de Alfonso Gumucio Dagron, *Historia del cine boliviano* (México DF, Filmoteca UNAM, 1983); Leonardo García Pabon, «The Clandestine Nation: Indigenism and National Subjects of Bolivia in the Films of Jorge Sanjinés» (*Jump Cut*, n.º 44, septiembre de 2001) y Dennis Hanlon, *Moving Cinema: Bolivia's Ukamau and European Political Film, 1966-1989* (Tesis Doctoral, Universidad de Iowa, 2009).

[3] Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, p. 143.

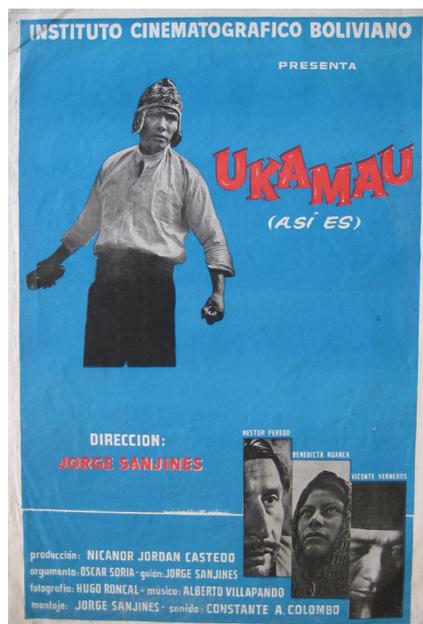
abogar aquí por una mirada más cercana al «antes»: a saber, los cortometrajes, tanto los institucionales como los independientes, realizados durante los años sesenta, antes y en paralelo con *Ukamau*, por figuras como Sanjinés, Soria, Ricardo Rada y Villalpando. Esta filmografía incluye las piezas comisionadas por el gobierno *Sueños y realidades* (Jorge Sanjinés, 1961), hecha para la lotería nacional boliviana; *Un día, Paulino* (Jorge Sanjinés, 1962), producida para el Ministerio de Planificación; la serie de cortos *Bolivia avanza* (Jorge Sanjinés y Óscar Soria, 1965), comisionados por la Corporación Boliviana de Fomento; la película independiente *Revolución* (Jorge Sanjinés, 1964); y las producciones del ICB *iAysa!* (Jorge Sanjinés, 1965), *El Mariscal de Zepita* (Jorge Sanjinés, 1965), *Inundación* ([sin director acreditado], 1966) y el noticiario *Aquí Bolivia* (Jorge Sanjinés, 1965-1967). Al ver dichas películas como algo más que meros precursores de un proyecto más maduro que tomó forma después de 1966, planteo que podemos acercarnos a una comprensión más completa de la naturaleza de la cultura fílmica en la Bolivia de los años sesenta

[4] Sobre la producción del ICB véase Mikel Luis Rodríguez, «ICB: el primer organismo cinematográfico institucional en Bolivia (1952-1967)» (*Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n.º 10, 1999), pp. 23-37; Alfonso Gumucio Dagron, *Historia del cine boliviano* y Carlos Mesa Gisbert, *La aventura del cine boliviano, 1952-1985* (La Paz, Editorial Gisbert, 1985).

Ukamau/Ukamau: Genealogías

La Revolución Nacional de abril de 1952 vio al Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) tomar el poder en Bolivia, lo que condujo a doce años de gobierno (nominalmente) revolucionario, hasta ser derrocado por René Barrientos en 1964. Aunque el primer período de su mandato bajo Víctor Paz Estenssoro (1952-56) estuvo marcado por un programa radical de reforma agraria, derechos laborales y previsión social, en los años sesenta (el segundo período de Paz Estenssoro, 1960-1964) el MNR estuvo en abierto conflicto con los sindicatos y colaboró con los esfuerzos de contrainsurgencia de los Estados Unidos. El golpe de estado de Barrientos que puso fin al gobierno del MNR prometió inicialmente restaurar y redimir el orden revolucionario. Pero en los años consiguientes, Barrientos y su copresidente Alfredo Ovando dirigieron una creciente represión violenta de los trabajadores disidentes mientras abrían la economía a la inversión extranjera.

Ya en marzo de 1953 —menos de un año después de la revolución— el MNR fundó el ICB: un organismo semiautónomo que dependía directamente de la oficina de la presidencia, destinado a la producción de películas informativas, culturales y pedagógicas⁴. Después de un período inicial bajo la dirección de Waldo Cerruto (hasta 1956), el documentalista Jorge Ruiz tomó las riendas del ICB hasta el final del gobierno del MNR (1956-1964). Cuando el nuevo régimen de Barrientos invitó a Sanjinés a dirigir el ICB en 1965, él y su equipo se vieron obligados a equilibrar las obligaciones políticas de sus puestos como propagandistas del gobierno con



Cartel publicitario de *Ukamau* (Jorge Sanjinés, 1966). Cinemateca Boliviana.



Still de *¡Aysa!* (Jorge Sanjinés, 1965). Cinemateca Boliviana.



Still de *Revolución* (Jorge Sanjinés, 1964). Cinemateca Boliviana.

sus deseos de utilizar el instituto como valiosa plataforma crítica. Pusieron a su primer largometraje, producido dentro del ICB, pero con un talante fuertemente independiente, un título aymara: *Ukamau* (cuya traducción al español, «Así es», se relegó al estatus de subtítulo) y centraron su narrativa sobre protagonistas de habla aymara (y bilingües, español-aymara). De esta manera, Soria, Sanjinés y compañía afirmaban implícitamente su deseo de romper tanto con el racismo como con el colonialismo que estructuraban las relaciones sociales bolivianas y también con la paternalista tradición letrada hispanohablante que caracterizaba a la mayoría de las producciones del ICB hasta la fecha. En este sentido, *Ukamau* representaba un paso hacia delante respecto de los cortos anteriores del grupo: *¡Aysa!* e *Inundación*, también producidos por el ICB, y del film independiente *Revolución*. Estas películas habían intentado superar el reto logístico y cultural de dirigirse a una comunidad nacional multilingüe con una alta tasa de analfabetismo suprimiendo en gran medida los diálogos y favoreciendo en su lugar una narración visual contrapuesta a paisajes sonoros expresivos y de múltiples capas⁵. Con *Ukamau*, los cineastas de habla hispana del ICB demostraron su compromiso por lograr una colaboración significativa y un entendimiento cultural profundo de la Bolivia indígena al escribir el guion de lo que sería la primera película hablada predominantemente en lengua nativa y que hacía de los hablantes bilingües aymara-español un grupo privilegiado de espectadores capaces de entender la película sin necesidad de subtítulos.

Para ello, contrataron a los lingüistas Juan de Dios Yapita y Pedro Copana como asesores lingüísticos de *Ukamau*. Yapita, quien había participado en la incipiente promoción de la lengua aymara patrocinada por el gobierno a mediados de los sesenta⁶, formaba parte de una nueva generación de académicos críticos con el proyecto nacional integracionista de la revolución de 1952. Como escribiría años después en un manual aymara, Yapita creía que, aun cuando los *aymarahablantes* sufrían sin duda discriminación en la sociedad boliviana, el español hablado en Bolivia reflejaba las estructuras lingüísticas del aymara, hasta el punto de que el español boliviano

[5] *¡Aysa!* es un corto sobre las peligrosas y explotadoras condiciones del proletariado minero en la región de Oruro. A excepción de su título en quechua, que el protagonista pronuncia una sola vez a modo de último grito desesperado, la película se encuentra completamente desprovista de diálogo y opta por narrar en su lugar a través de un montaje visual cuidadosamente construido y un paisaje sonoro abstracto y expresivo.

[6] Yapita fue un estudiante del Instituto Nacional de Estudios Lingüísticos del Ministerio de Educación y Cultura de Bolivia durante este período.

es únicamente una transposición de la estructura y de los conceptos aymaras a un idioma impuesto que ha tenido que ser aceptado por parte de los «conquistados». En la superficie es castellano, pero en su estructura «profunda» quedan muchos rasgos del aymara – como en tantos otros aspectos de la vida y de la cultura andina⁷.

Al adoptar «Ukamau» como el nombre tanto de su ópera prima como de, posteriormente, su colectivo cinematográfico, Sanjinés y sus colaboradores estaban simbólicamente acogiendo las estructuras aymara que estaban en la base de su propio origen creativo, cultural y lingüístico; pero, al contratar a Yapita y Copana, también dejaban implícito el reconocimiento de su limitada aprehensión de dichas estructuras. El paisaje sonoro de *Ukamau*, por lo tanto, presenta todo un juego de tensiones culturales y semánticas inherente al proceso de traducir y subtítular diálogos y actuaciones que aún caracterizan el trabajo del grupo más de medio siglo después: una cuestión lingüística/técnica específica de sus películas rara vez abordada por la investigación académica hasta hoy⁸. «Ukamau» es glosada en los subtítulos y en los materiales promocionales como «Así es»; aunque el manual de fonología y gramática aymara de 1974 coescrito por Yapita da cuenta de la compleja semántica del término *uk'amaw* (o *ukhamaw*) del que deriva: una expresión que al mismo tiempo resume, afirma, denota conocimiento personal y expresa urgencia⁹. En el contexto narrativo de la película, «Ukamau» experimenta un cambio a lo largo del film: pasa de ser significante de resignación a las estructuras sociales coloniales a una audaz afirmación de la agencia subversiva del pueblo.

Como Sanjinés ha señalado repetidamente, fue el público, y no los propios cineastas, quien dio al grupo su nombre: un hecho que marca la determinación del colectivo de transferir la autoría a sus colaboradores populares. Además, al apropiarse de un término aymara, el equipo resaltaba su propia identidad grupal autónoma, mostrando su habilidad para trabajar de forma independiente de las estructuras institucionales estatales. A pesar de los intentos relativamente exitosos de Barrientos de aliarse con los sectores campesinos indígenas en contra de los sindicatos y el proletariado minero, el uso de «Ukamau» expresa la aseveración del grupo de que la dictadura se demostraba incapaz de hacer frente a la presión cultural o política del despertar de un pueblo multilingüe. También enfatiza la naturaleza colectiva del modo de producción del grupo. Aun así, el término colectivo «el grupo Ukamau» —instituido formalmente por Sanjinés y Antonio Eguino en 1968 como la Productora Cinematográfica Ukamau Ltda.— ha sido históricamente difícil de disociar de la propia figura autoral de Sanjinés. Ha sido así a pesar de la disputa sobre la propiedad de la marca colectiva Ukamau tras la separación del grupo bajo la dictadura militar de Hugo Banzer (1971-1978), cuando Eguino, Soria, Rada y Villalpando permanecieron en Bolivia y continuaron haciendo películas como Productora Ukamau (también conocida como Ukamau Ltda.), mientras Sanjinés lideraba un colectivo reconfigurado desde el exilio conocido como Grupo Ukamau, junto con Consuelo Saavedra, Óscar Zambrano, Héctor Ríos y Jorge Vignati. Dado que Sanjinés es a día de hoy el único miembro

[7] Juan de Dios Yapita, *Curso de Aymara Paceño* (St. Andrews, University of St. Andrews-Institute of Amerindian Studies, 1991), p. xi.

[8] Hay, no obstante, abundante bibliografía sobre las formas en que el cine del Grupo Ukamau —particularmente *La nación clandestina*— retrata conceptos aymaras y quechuas en forma fílmica; véase por ejemplo Freya Schiwy, *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology* (New Brunswick, New Jersey/Londres, Rutgers University Press, 2009); María Aimaretti, «Mirada-límen y memoria heterogénea: Acerca de *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, 1989)» (*Secuencias. Revista de Historia de Cine*, n.º 42, 2015), pp. 127-154.

[9] M.J. Hardman, Juana Vásquez y Juan de Dios Yapita, *Aymara: compendio de estructura fonológica y gramatical* (La Paz, Instituto de Lengua y Cultura Boliviana, 1988).

fundador superviviente del Grupo Ukamau, este acto de precisar los orígenes del grupo ha servido, paradójicamente, para definir y demarcar la propia obra de Sanjinés como director. Una vez nacido el «Grupo Ukamau», los cortos que Sanjinés hizo con varios colaboradores —sobre todo piezas de propaganda institucional y noticiarios— fueron desacreditados, con escasas excepciones (como las mencionadas *Revolución* y *iAysa!*), como meros precursores, ejercicios de entrenamiento o como obras de encargo, pero irrelevantes en cuanto a la tarea primordial de crear una estética filmica andina descolonizada.

Mientras los estudios sobre Sanjinés y sobre el cine latinoamericano han aceptado por regla general esta genealogía, con *Ukamau*/«Ukamau» como punto de origen, me gustaría cuestionar aquí el presupuesto de que las películas realizadas por Sanjinés y sus colaboradores antes de 1966 —esto es, los futuros miembros de Ukamau antes de *Ukamau* (1966)— fueron simples precursoras de su obra propiamente dicha. Quizás sea comprensible que Sanjinés haya tendido a evitar hablar de su período como director del ICB entre 1965-1967, durante la junta militar de los generales Barrientos y Ovando, o a explicarlo como una simple vía para adquirir un valioso entrenamiento técnico mientras socavaba el proyecto dictatorial desde dentro, haciendo énfasis sobre la presencia disruptiva del grupo dentro del cuerpo del estado que desembocó en su expulsión del instituto. Asimismo, se ha hablado poco del trabajo que realizó en Bolivia durante la primera mitad de 1960, cuando Sanjinés y el Grupo Kollasuyo trabajaban para, y al margen de, el Estado durante el último periodo del gobierno revolucionario en un momento de atrincheramiento conservador. La atención que deseo trasladar para resaltar este período no constituye en ningún caso un intento moralista de desenterrar detalles de un pasado vergonzoso que tal vez sería mejor olvidar. Por el contrario, una actitud académica más descentrada y plural hacia el cine militante que intente explorar sus franjas y límites nos permitiría adoptar una mirada más compleja sobre la configuración de la cultura cinematográfica y del campo de la imagen en movimiento en la Bolivia de los años sesenta en la que Soria, Villalpando, Sanjinés, Roncal y compañía desempeñaron un papel crucial. Este tipo de mirada que pone un mayor enfoque en el aspecto institucional del cine y que supera las limitaciones de una perspectiva autoral, se ha hecho posible en gran medida por una disponibilidad sin precedentes de fuentes primarias gracias al reciente trabajo de catalogación de la Cinemateca Boliviana, así como a iniciativas privadas como la de Guillermo Ruiz, hijo de Jorge Ruiz, quien en los últimos años ha preservado una gran selección de trabajos de su padre y los ha distribuido en DVD. Además, la creciente disponibilidad de copias analógicas y digitales —particularmente de las películas del Grupo Ukamau de 1966 en adelante— permitirá a los investigadores recabar información sobre las múltiples versiones y prácticas de exhibición y visionado a partir de las genealogías internas de las copias y de otros métodos archivísticos: una labor que complejizará aún más las lecturas basadas en la intencionalidad del director.

Aunque mucho trabajo queda aún por realizar a este respecto, en lo que sigue ofreceré un panorama general de cómo quienes fundarían el Grupo Ukamau crearon una serie de tensiones y rupturas a través de sus intervenciones en el campo cinematográfico, enfocando la atención en los últimos años del gobierno revolucionario del MNR previos a su derrocamiento por Barrientos en 1964. Finalmente, ofreceré un análisis comparativo de dos cortos tempranos de Sanjinés: *Revolución*, que él considera como el precursor fundamental de su práctica cinematográfica militante y que aparece con frecuencia en sus filmografías y retrospectivas, y un documental institucional, relativamente poco conocido y citado, realizado dos años antes, *Un día, Paulino*.

La cultura cinematográfica al final de la revolución

Nacido en 1936, Jorge Sanjinés era todavía un adolescente cuando los jóvenes cineastas latinoamericanos de la generación anterior —incluidos la venezolana Margot Benacerraf, el brasileño Ruy Guerra, los cubanos Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa y el argentino Fernando Birri— estudiaron en escuelas de cine europeas a comienzos de los cincuenta antes de embarcarse en proyectos de renovación cinematográfica en sus propios países. El futuro cineasta boliviano sería, no obstante, un agente de continuación y profundización de ese mismo proceso hacia el final de la década, inscrito en una amplia reestructuración del negocio de producción, distribución y exhibición cinematográfica en la región. Para finales de los cincuenta y principios de los sesenta, había una generación de jóvenes cineastas bien formados que estaban a) frustrados por las crecientes dificultades en la producción fílmica comercial, incluso muchos declaraban que el hegemónico poder regional de México se hallaba en abierta crisis; b) versados en teoría fílmica y en el cine independiente internacional (gracias, en gran parte, a los crecientes canales de distribución de cine europeo de postguerra y a la crítica cinematográfica); y c) inspirados por nuevos modelos revolucionarios de producción y distribución que seguían a la revolución cubana de 1959. Esto alentó a su vez la renovación de las redes culturales cinematográficas existentes y se consolidaron, reorganizaron y establecieron cineclubes, cinematecas, revistas y escuelas de cine a lo largo de la región. Como John King señalara, aunque resulta tentador discernir los contornos de un nuevo «movimiento» continental a partir de los años cincuenta, los cineastas que trabajaban en los diferentes países todavía se encontraban relativamente aislados unos de otros¹⁰. Aun así, Sanjinés es un buen ejemplo de la manera en que proyectos e instituciones forjados en los cincuenta ayudaron a crear lazos culturales, intelectuales y cinematográficos continentales y transnacionales que se fusionarían en el Nuevo Cine Latinoamericano hacia la segunda mitad de los años sesenta: un movimiento del que Sanjinés y el Grupo Ukamau fueron protagonistas clave¹¹.

Entre 1957 y 1960 Sanjinés estudió en Chile: al principio en la ciudad de Concepción y luego en Santiago, donde se formó en el Instituto Fílmico de la

[10] John King, «Cinema in Latin America», en John King (ed.), *The Cambridge Companion to Modern Latin American Culture* (Cambridge/Nueva York, Cambridge University Press, 2004), pp. 282-313, p. 294.

[11] La bibliografía sobre el Nuevo Cine Latinoamericano es muy amplia y va más allá de los límites del presente artículo. Un buen punto de partida se encuentra en: Zuzana Pick, *The New Latin American Cinema: a continental project* (Austin, University of Texas Press, 1993); Michael T. Martin (ed.), *New Latin American Cinema* (Detroit, Wayne State University Press, 1997) y Silvana Flores, *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental: regionalismo e integración cinematográfica* (Buenos Aires, Imago Mundi, 2013), así como en el estudio revisionista de Isaac León Frías mencionado con anterioridad.

Universidad Católica. El Instituto Fílmico, fundado en 1955 por el cura jesuita Rafael Sánchez, era ideológicamente heterogéneo y actuaba como eje entre modos de filmación arraigados y nuevos. La experiencia le permitió a Sanjinés ganar tanto habilidad técnica como conocimientos básicos de teoría cinematográfica. De vuelta en La Paz a comienzos de los sesenta, Sanjinés se encargó de estimular una cultura fílmica crítica en Bolivia: un campo que se encontraba en buena medida conformado por la cinefilia católica, particularmente por el cura carmelita Eduardo Quiñones y el sacerdote italiano salesiano Renzo Cotta¹². Con tal finalidad, Sanjinés comenzó a implementar proyectos y estrategias similares a aquellos que había visto en Chile, como la fundación de la Escuela Fílmica Boliviana en 1960 y del Cineclub Boliviano en 1962; la publicación de críticas cinematográficas en medios diversos —incluyendo una columna regular titulada «¿Qué es el cine?» en el boletín cinematográfico *Estrenos*, de claros ecos bazinianos¹³— y la creación de la pequeña productora fílmica mencionada, Kollasuyo Films, junto con el productor Ricardo Rada y el guionista Óscar Soria.

Sanjinés, Rada y Soria se encontraron, por lo tanto, ejerciendo el papel de mediadores culturales entre los debates globales sobre el cine independiente y la estética fílmica y la actual configuración del campo de la imagen en movimiento en Bolivia, en donde tanto la iglesia católica como el legado de la revolución boliviana de 1952 eran actores clave. En una columna de prensa publicada en 1960, por ejemplo, Sanjinés escribió un texto que asemeja casi a un resumen de las ideas del teórico húngaro Béla Balázs sobre el papel del cine como una nueva forma de arte de masas potencialmente democratizadora en la sociedad moderna:

El hombre contemporáneo, obligado por lo vertiginoso de su ser y determinado por esa capacidad emocional de captar los valores, encuentra en el Cine un extraordinario medio de descanso intelectual, que le sirve, a veces, para fugar de la realidad aplastante, para lograr otras, gracias al proceso de identificación, una compensación de sus anhelos y frustraciones¹⁴.

En este texto, Sanjinés se basó considerablemente en la teoría de la identificación como unidad entre el sujeto observador y la realidad en la pantalla que Balázs había desarrollado desde los años veinte y que se publicó en español en 1957¹⁵. Siguiendo el paradigma de la especificidad del medio de la teoría fílmica clásica, Sanjinés se embarca en la exposición de las herramientas particulares y sin precedente que el cine tiene a su disposición para crear la emoción y para centrar la atención del espectador, como el primer plano, la «micromimesis» —la poderosa expresividad del rostro en las películas del cine mudo que Balázs denominó «microfisionomía»—, la elasticidad temporal y espacial y, sobre todo, el montaje. En el mismo texto, Sanjinés resume los principios del efecto Kuleshov enfatizando la superioridad del cine sobre la «ajena contemplación» del viejo arte del teatro, ya que el nuevo medio permitía al espectador «ver las cosas desde dentro, como si estuviéramos rodeados de las figuras del film». En

[12] La cinefilia católica en Bolivia durante este período y sus conexiones con el cine militante es una línea de investigación potencialmente fascinante sobre la cual se ha escrito muy poco más allá de las citadas historias fundacionales del cine boliviano de Gumucio Dagron y Mesa Gisbert. Quiñones fue el crítico cinematográfico del periódico católico *Presencia* de 1957-1964 y el fundador del Centro de Orientación Cinematográfica en 1961 —bajo los auspicios del OCIC, la Oficina Católica Internacional del Cine— y del Cineclub Luminaria en 1962. Cotta fundó el Cine Teatro 16 de Julio y se convertiría luego en pieza instrumental en el establecimiento de la Cinemateca Boliviana en 1976. El trabajo extremadamente influyente del jesuita español, crítico cinematográfico, Luis Espinal, quien vivió en Bolivia desde 1968 hasta su asesinato en 1980, está más ampliamente documentado: véase Alfonso Gumucio Dagron, *Luis Espinal y el cine* (La Paz, Plural, 2014 [1986]). Sobre el catolicismo y el cineclubismo en otras partes de América Latina, véase Rielle Navitski, «The Cine Club de Colombia and Postwar Cinephilia in Latin America: Forging Transnational Networks, Schooling Local Audiences» (*Historical Journal of Film, Radio and Television*, 2018).

[13] El libro de Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, publicado por primera vez en francés en 1958, apareció traducido al español en 1960: André Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid, Rialp, 1960).

[14] Jorge Sanjinés, «Cine y teatro» (manuscrito, Cinemateca Boliviana, ref. REB 49, 1960).

[15] Béla Balázs, *El film: evolución y esencia de un arte nuevo* (Buenos Aires, Losange, 1957).

otro artículo Sanjinés parece haberse inspirado en las preocupaciones expresadas por otros teóricos de la tradición formalista haciéndose eco de la crítica de Rudolf Arnheim al cine sonoro a finales de los años veinte, que «irrumpió [sobre el arte del cine mudo] como un huracán fulminante», lo que resultó en «un relajamiento mortal [por parte de los cineastas] en la búsqueda de un lenguaje visual»¹⁶. De esta manera el incipiente crítico instaba a sus contemporáneos a seguir el ejemplo de cineastas como Sergei Eisenstein, Josef von Sternberg, King Vidor, Jacques Feyder y Marcel Carné, a quienes citaba como directores con la habilidad de buscar el «vibrar emocional, [el] transmitir espiritual que el arte y solo el arte puede lograr». Este interés por la génesis de una visualidad cinematográfica emotiva, envolvente y analítica está suscrita por el paternalismo benevolente y redentor de la educación cinematográfica y el cineclubismo, que requería «elevar» la comprensión de la estética cinematográfica de los cinefilos bolivianos al nivel de sus homólogos europeos:

La salud espiritual de pueblos enteros puede depender del grado de cultura cinematográfica que se les pueda proporcionar. Es indispensable difundir los medios expresivos del cine, enseñar su teoría en las escuelas¹⁷.

[16] Jorge Sanjinés, «El arte de las imágenes móviles» (*Arte: Revista del Consejo Nacional de Arte*, vol. 1, n.º 1-2, 1961), pp. 90-92, p. 91; Rudolf Arnheim, *El cine como arte* (Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1971 [1933]).

[17] Jorge Sanjinés, «El arte», p. 92.

[18] Véase Sanjinés y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*.

[19] Una copia de *Wara Wara* fue rescatada en 1989 y restaurada por la Cinemateca Boliviana a comienzos del 2000.

[20] El trabajo de estos y otros documentalistas en la Bolivia de mediados del Siglo XX es otro tema fascinante y poco estudiado; más investigación sobre este tema podrá iluminar sobre el rol del cine en el proceso de imaginar y reimaginar la Bolivia pre y post revolucionaria. Sobre Ruiz, véase Gumucio Dagron, «Jorge Ruiz (Bolivia)», en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina* (Madrid, Cátedra, 2003), pp. 141-149; Mesa Gisbert, *La aventura*; Rodríguez, «ICB»; y más recientemente, ensayos por Débora Zamora y Alejandra Hüßner en Guillermo Mariaca Iturri y Mauricio Souza Crespo (eds.), *12 Películas Fundamentales de Bolivia* (La Paz, Universidad Mayor de San Andrés/Ministerio de Culturas, 2014).

[21] Sobre el vínculo de Grierson con Ruiz y otros cineastas latinoamericanos, véase Mariano Mestman y María Luisa Ortega, «Grierson and Latin America: Encounters, Dialogues and Legacies», en Deane Williams y Zoë Druick (eds.), *The Grierson Effect: tracing documentary's international movement* (Londres, BFI, 2014), pp. 223-238.

Gracias a la mirada retrospectiva, resulta hoy claro cómo estas ideas alimentaron el posterior desarrollo de Sanjinés de una estética cinematográfica popular que dependía tanto de la crítica ideológica como del involucramiento emocional¹⁸. Pero visto dentro de su contexto histórico, el bagaje teórico-fílmico de Sanjinés se intersecta claramente con la pedagogía del proyecto revolucionario posterior a 1952 con el cual, en ese momento, todavía simpatizaba abiertamente. En sus actividades culturales cinematográficas Sanjinés, junto con Soria, Rada y otros colaboradores, deseaba apostar su propio lugar dentro de la genealogía nacional de un cine boliviano de calidad que se remontaba al romance indígena clásico del período silente *Wara Wara* (José María Velasco Maidana, 1930), que por aquel entonces se creía perdido¹⁹, aunque estuvo forjada de forma más directa sobre la tradición documental más reciente de realizadores como Jorge Ruiz, Augusto Roca y Hugo Roncal, que dirigieron trabajos claves —la mayoría financiados por el gobierno y por entidades privadas— sobre el desarrollo, los pueblos indígenas y otros aspectos de la vida nacional²⁰. Ruiz, citado habitualmente por Sanjinés como su antecesor directo, se consideraba a su vez un descendiente directo de la tradición documental clásica internacional de Robert Flaherty y John Grierson²¹. Ruiz y Grierson se conocieron en el festival de cine documental y experimental de 1958 organizado por el Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE) en Montevideo al que Grierson asistió como invitado de honor, y Ruiz —que en ese momento era el director del ICB— se convirtió en miembro fundador de la Asociación Latinoamericana de Cineístas Independientes: una institución que tenía el ob-

jetivo de estimular la enseñanza, la producción, la protección gubernamental, la preservación y la distribución de un cine independiente, educativo y sin fines de lucro. La amplia obra de Ruiz es difícil de clasificar, pero su trabajo coincide en algunos aspectos (aunque no puede ser reducido a ello) con la defensa de Grierson de una esfera pública democrática e informada, particularmente en el contexto del paisaje medial pedagógico forjado por el estado boliviano tras de la revolución de 1952. Además, el extenso uso que hace Ruiz del docudrama, su manipulación de tensas estructuras dramáticas y sus frecuentes cambios en los modos de dirigirse al espectador —intercambiando habitualmente la narración en tercera persona de la voz de Dios con una narración más directa en segunda persona— lo ubican muy cerca de la forma antirracionalista en que Grierson entendía el realismo cinematográfico, el cual, en lugar de emplear simples explicaciones racionales, «debería procurar infundir una comprensión general e intuitiva de las fuerzas generativas significativas dentro de la sociedad»²². Por su parte, Hugo Roncal trabajó tanto con Ruiz como con Sanjinés ejerciendo diferentes papeles en el reparto y el equipo de producción a comienzos de los años cincuenta y a mediados de los sesenta, así como dirigiendo varios cortos para el Centro Audiovisual de la Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (USAID) en La Paz²³. En este sentido, el propio Roncal resulta un objeto de estudio especialmente interesante para potenciales investigaciones futuras, ya que sirvió de vínculo directo entre el documental institucional realizado en Bolivia en los años posteriores a la revolución y la práctica militante independiente del Grupo Ukamau.

Está claro, entonces, que la llegada de Sanjinés a la escena tuvo como cimientos un momento previo de renovación cinematográfica en Bolivia, donde el fructífero cruzamiento transnacional de teorías y prácticas cinematográficas imbricó el nacionalismo revolucionario, el deseo de centrarse en nuevos sujetos fílmicos, las teorías del realismo provenientes del documental clásico y el *ethos* evolucionista del film desarrollista. Aun así, Sanjinés vio esta tradición con ojos críticos. En 1963 Sanjinés y Soria acusaron al ICB de prácticas monopolistas que eliminaban cualquier posibilidad de un cine independiente y alternativo y criticaron el último trabajo de Ruiz por ser visualmente repetitivo, flojo en lo creativo y por pecar de «fría automatización»²⁴. Por ello forjaron espacios de producción y distribución alternativos donde sus propios intereses en promocionar la cultura cinematográfica en Bolivia convergieron con las tradiciones cinematográficas boliviana, latinoamericana y europea, las diversas agendas políticas e ideológicas de las agencias del gobierno y otras instituciones para las cuales trabajaban y una creciente preocupación por las limitaciones del ahora aquejado proyecto nacional-revolucionario. En la primera mitad de los años sesenta, estos intereses encontrados se materializaron en dos películas, *Un día*, *Paulino* y *Revolución*, las cuales, creo, pueden ser vistas como dos caras de una misma moneda que representa las tensiones ideológicas y estéticas en juego durante el tercer mandato del MNR y el segundo de Víctor Paz Estenssoro, entre 1960 y 1964.

[22] Ian Aitken, *European Film Theory and Cinema: a critical introduction* (Bloomington, Indiana University Press, 2001), p. 163.

[23] Gumucio Dagron, *Historia del cine boliviano*, pp. 242-245.

[24] Jorge Sanjinés y Óscar Soria Gamarra, «Nuestro cine en visión crítica» (*Nova*, vol. II, n.º 14, septiembre de 1963), p. 6.

Un día, Paulino y Revolución: Volver a/más allá de 1952

Un día, Paulino, encargado por el Ministerio de Planificación, fue concebido como un film promocional sobre el incipiente Plan Decenal de Desarrollo Económico y Social de Paz Estenssoro: un proyecto desarrollista a largo plazo, apoyado por el Fondo Monetario Internacional y por la Alianza para el Progreso de John F. Kennedy, a través del cual el frágil gobierno de Paz intentó mantener equilibradas las fuerzas radicales y conservadoras en pugna que sostenían su régimen. Como Carlos Mesa y Alfonso Gumucio han señalado, *Un día, Paulino* puede ser leída como una secuela del documental realizado por Jorge Ruiz en el ICB ese mismo año, *Las montañas no cambian* (Jorge Ruiz, 1962), que celebra los éxitos de la primera década de la revolución (1952-1962)²⁵. Ambas películas están protagonizadas por campesinos indígenas que se benefician de la pedagogía nacional-revolucionaria del progreso, aunque el documental de Sanjinés parte de la insatisfacción del epónimo Paulino con los éxitos logrados hasta el momento por la Reforma Agraria. Mientras que el documental de Ruiz narra logros del pasado, *Un día, Paulino* intenta dramatizar la futura consolidación de la comunidad imaginada boliviana al mostrar los beneficios concretos de las promesas del Plan relativas a la expansión de infraestructuras, el crecimiento económico, la explotación minera y la colonización de la tierra. Si bien la diégesis de la película se proyecta al ámbito de lo imaginario, Soria y Sanjinés utilizan extensamente una estética realista de continuidad con el fin de lograr la sutura del espectador con el punto de vista de Paulino en el momento en que pasa de la aspiración del progreso desarrollista a su realización.

En la película de Ruiz, que representa la revolución como un objeto de conmemoración del pasado, los protagonistas indígenas principales son más o menos observadores pasivos del proceso revolucionario que se desarrolla delante de sus ojos. Por el contrario, en *Un día, Paulino* —un film que proyecta a la revolución en el futuro como una tarea aún por acometerse por completo— Paulino y su familia nunca dejan de ser los protagonistas de la acción. La cuidadosa modulación entre planos móviles y estáticos, la aguda construcción del punto de vista a partir del uso de planos de reacción entre Paulino y el gran proceso nacional que contempla y la precisión en el manejo del ritmo y el diseño de sonido de la película contribuyen a construir una poderosa retórica visual y aural del progreso revolucionario. Además, la *voice over* en español del narrador, en lugar de simplemente transmitir información u ofrecer una interpretación racional de las imágenes, alterna constantemente la primera, la segunda y tercera persona, al hablar «sobre» Paulino, al hablar «a» Paulino y, en algunos momentos, al adoptar el narrador —y, por extensión, el espectador— el «lugar» de Paulino. Este estilo —que también caracteriza algunas películas de Ruiz escritas por Soria— da lugar a un trabajo de propaganda gubernamental extraordinariamente eficiente. Basándose en muchas de las lecciones teórico-filmicas señaladas anteriormente, Sanjinés y Soria escinden la imagen de su referencialidad

[25] Mesa, *La aventura del cine boliviano*; Gumucio Dagrón, *Historia del cine boliviano*.

documental hacia un imaginario anticipado, transmitiendo al espectador un sentido intuitivo de lo que se podría conseguir con la revolución y lo que él o ella podrían hacer con el fin de favorecer sus objetivos. Específicamente, podemos ver cómo el cortometraje activa el concepto de identificación de Balázs como unidad entre el sujeto observador y la realidad en la pantalla que se mencionó más arriba, aunque con un fin socialmente productivo en lugar de escapista.



Fotogramas de *Revolución*.

Realizado tan solo un año más tarde que *Las montañas no cambian* y *Un día, Paulino, Revolución* busca provocar la emoción en el espectador de una manera más radical²⁶. A diferencia de *Un día, Paulino, Revolución* era claramente crítica con el modelo prevalente (aunque en declive) de la revolución nacional, aunque ambas películas comparten el interés por la función del cine para imaginar nuevos horizontes revolucionarios y por explorar el potencial del medio para sopesar la participación de sus espectadores en ese futuro. Producida independientemente y descrita por Sanjinés como una «película accidental»²⁷, *Revolución* es una película de metraje encontrado experimental y de bajo presupuesto que nació de la frustración de Sanjinés al no haber podido realizar una película más larga y ambiciosa sobre la revolución de 1952 por falta de fondos. En la breve duración de un rollo de 35mm (alrededor de 10 minutos), *Revolución* une metraje de diversas fuentes sobre la pobreza, el trabajo, la agitación política, la represión y la insurrección: descartes filmados por el propio Sanjinés para trabajos de propaganda institucional anteriores. Recurriendo aparentemente a un conjunto de preceptos teóricos de montaje tomados de Eisenstein, Pudovkin y Kuleshov, Sanjinés —un consumado editor cinematográfico— resignifica en *Revolución* su propia práctica como cineasta institucional reconvirtiendo los detritus de la propaganda oficial en una pro-

[26] No voy a reiterar aquí el análisis en profundidad que he publicado sobre *Revolución*: David M.J. Wood, «Indigenismo and the Avant-garde: Jorge Sanjinés' Early Films and the National Project» (*Bulletin of Latin American Research*, vol. 25, n.º 1, 2006), pp. 63-82; véanse también las lecturas hechas por Mesa Gisbert y Gumucio Dagron en los libros citados anteriormente.

[27] Jorge Sanjinés, «Entrevista personal del autor a Jorge Sanjinés» (*La Paz*, 25 de noviembre de 2008).

vocación crítica sobre los éxitos y limitaciones del levantamiento de 1952 y sobre los múltiples significados que rodean el signifiante «revolución». Sanjinés y Soria juegan con los valores simbólicos de las imágenes antes que con los referenciales, y la banda de sonido es completamente extradiegética. De esta manera, el llamamiento formalista a utilizar un lenguaje cinematográfico visualmente emotivo, que Sanjinés promovía en su crítica cinematográfica, es releído en *Revolución* a través de las demandas de un cine militante emergente en América Latina que requería creatividad en condiciones de escasez. Sanjinés está en sintonía aquí con el proceso de Santiago Álvarez al reciclar noticiarios cinematográficos del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) —y otros materiales— en sus cortometrajes de compilación contemporáneos realizados después de la revolución cubana, *Ciclón* (Santiago Álvarez, 1963) y *Now* (Santiago Álvarez, 1965), anticipándose al llamamiento que Julio García Espinosa haría varios años después por un «cine imperfecto», políticamente comprometido²⁸.

Los críticos bolivianos en su momento debatieron hasta qué punto *Revolución* era una crítica del por entonces anquilosado proceso revolucionario de 1952 —el referente monumentalizado de las imágenes— y hasta qué punto anhelaba un sentido más abstracto de la revolución —su potencial simbólico en desarrollo—. Una de las virtudes de la película es precisamente su capacidad de invocar ambas lecturas, explotando al mismo tiempo el aura indicial y archivística del metraje en bruto del film, que ubicaba a los espectadores directamente en el contexto histórico de la historia boliviana reciente y activando ese metraje a través de los principios del montaje. La interpretación del propio Sanjinés se inclina hacia esto último: su resumen del corto no hace alusión alguna a la revolución de 1952, afirmando en su lugar que la película enfatiza «la ineluctabilidad de la lucha armada como medio para remediar el presente y garantizar el futuro de esos niños de pies descalzos»²⁹. Los siguientes usos de *Revolución* del Grupo Ukamau han reiterado hasta qué punto el uso del montaje en la película incita el involucramiento del espectador en un nivel abstracto y simbólico al promulgar, siguiendo a Eisenstein, una «liberación de toda la acción de la definición de tiempo y espacio»³⁰. Cuando mostraron su película en Ecuador en 1975, por ejemplo, los cineastas notaron que las audiencias indígenas ignoraban las especificidades nacionales y se centraban en su lugar en sus implicaciones políticas más generales. En lo que concierne a *Revolución*, un campesino destacó que:

No hace falta [ser] ni quechua ni español, ni ser evangelista ni católico para darse cuenta que [la] película que vimos es [la] pobreza del marginado. [...] El político habla y habla y no es capaz de coger fusil, ipero los trabajadores de fábricas dejan sus tornos y corren para unirse a la lucha con palos y fierros! [...] ¡Carajo, parece foto de Ecuador!³¹

Sin embargo, la recepción contemporánea al film sugiere los límites de la eficacia de la película en su uso de teorías del montaje soviético. Para dos

[28] Rudolf Arnheim, *El cine como arte*; Julio García Espinosa, «Por un cine imperfecto», en *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. 3, *Centroamérica y el Caribe* (México D.F., Secretaría de Educación Pública/Fundación Mexicana de Cineastas/Universidad Autónoma Metropolitana, 1988 [1969]), pp. 63-77.

[29] Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, p. 237.

[30] Sergei Eisenstein, *Film Form* (Londres, Dobson Books, 1963), p. 58.

[31] Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, pp.71-72.

periodistas que estaban presentes en una proyección privada, la película provocaba sentimientos de culpa y decepción sobre los resultados de 1952 y solo una vaga sensación de que debía hacerse algo al respecto³². Otros la veían como un testimonio del hecho de que el cine boliviano había finalmente alcanzado su madurez y podía competir en calidad técnica y estética en un escenario internacional. Mientras tanto René Zavaleta, el sociólogo cuyo trabajo otorgó un punto de referencia teórico clave para Sanjinés, y quien en ese momento era Ministro de Minas y Petróleo de Paz Estenssoro, leyó la película como una pieza de *agitprop* conmemorativo: un saludable recordatorio del 1952 y del lugar central que en él tenía el ahora marginalizado proletariado³³. Según las palabras del propio Sanjinés, para el presidente Paz, atrapado en aquel momento entre acusaciones de fraude electoral y las presiones de las guerrillas de la extrema derecha, la película era peligrosa y debía ser archivada, y el corto no fue promocionado para su exhibición en los días que siguieron a la proyección privada³⁴. Solo podemos imaginar las diversas reacciones a la película por parte de los aproximadamente 30.000 trabajadores a quienes Sanjinés y Soria mostraron *Revolución*, junto con *Vuelve Sebastiana* (1953), de Jorge Ruiz, en los años posteriores³⁵.

Mientras *Revolución* se fue construyendo después como uno de los momentos fundamentales del cine militante y de vanguardia boliviano (y latinoamericano), *Un día, Paulino* se ha ido olvidando. Al considerarlos conjuntamente, el análisis de los dos cortos puede ofrecer una perspectiva más rica sobre la forma en que, en la Bolivia de principios de los años sesenta, los oficiales del Estado y el personal creativo negociaron la función pública de la imagen en movimiento a través de una serie de debates y prácticas que concernían ideas sobre la cultura cinematográfica y el cine nacional, la teoría cinematográfica clásica, el desarrollismo y la ideología nacional-revolucionaria. En efecto, sostengo que debe prestarse una mayor atención a la manera en que films «canónicos» como *Revolución* interactuaron con otras películas, aparentemente más prosaicas, junto a las cuales fueron concebidas, producidas, exhibidas y recibidas. Esto puede ofrecer una mejor comprensión de las formas en que las ideologías políticas y las teorías estéticas se intersectan a través de lo que algunos historiadores del cine llaman ahora «cine útil»³⁶.

Queda aún mucha investigación por hacer sobre los mecanismos de producción institucional, sobre el personal creativo y técnico más allá de figuras autorales como Sanjinés, sobre los modos de interacción entre películas y audiencias y sobre la recepción e implementación sobre la base de teorías estéticas. En el caso particular aquí considerado, la misma perspectiva que ha enmarcado mi análisis de los cortos documentales y experimentales producidos durante los últimos años del gobierno del MNR en la Bolivia de los años sesenta —una reconsideración de las primeras obras de Sanjinés, un deseo de indagar las raíces de «Ukamau antes de *Ukamau*», como lo he llamado— bien podría cuestionarse en futuras investigaciones históricas sobre el período junto con y más allá de las líneas que aquí se sugieren. Estas incluyen: el uso

[32] Paulovich, «*Revolución* es un conmovedor poema de nuestra cinematografía» (*Presencia*, 22 de junio de 1964), p. 6; B.E.C., «*Revolución*, síntesis de la tragedia del pueblo boliviano» (*Presencia*, 21 de junio de 1964).

[33] Citado anónimamente como «Escritor» en un folleto publicado para el estreno de la película en el Cine Scala, La Paz, en abril de 1964.

[34] Jean-René Huleub, Ignacio Ramonet y Serge Toubiana, «Entretien avec Jorge Sanjinés» (*Cahiers du Cinéma*, n.º 253, octubre-noviembre de 1974), pp. 6-21. Carlos Mesa no está de acuerdo y ha dicho que la película fue mostrada sin impedimentos; Mesa Gisbert, *La aventura del cine boliviano*, p.216.

[35] Carlos Mesa Gisbert, «Óscar Soria» (*Notas Críticas de la Cinemateca Boliviana*, n.º 54), pp. 1-22, p. 5.

[36] Charles Acland y Haidee Wasson (eds.), *Useful Cinema* (Durham, Duke University Press, 2011).

[37] Isabel Seguí, «Auteurism, Machismo-Leninismo, and Other Issues: Women's Labor in Andean Oppositional Film Production» (*Feminist Media Histories*, vol. 4, n.º 1, invierno de 2018), pp. 11-36.

instrumental de la imagen en movimiento por parte del estado boliviano tras la revolución de 1952 a través del ICB y otros actores gubernamentales y no estatales; el desarrollo del cineclubismo; el papel de la iglesia Católica en el establecimiento, control y promoción del espectáculo cinematográfico; las dinámicas de la distribución móvil de la imagen en movimiento por vías oficiales y alternativas y su recepción entre los públicos; y el trabajo de figuras tradicionalmente marginadas como las de los cineastas Jorge Ruiz y Hugo Roncal, así como de otros creadores y técnicos cinematográficos. Además, aunque las listas de miembros de reparto y equipo técnico de estas películas sugieren un contexto dominado por los hombres, las aproximaciones feministas histórico-mediáticas en alza en el estudio del cine militante/documental andino, como la propuesta recientemente por Isabel Seguí, pueden ofrecer una clave para comprender la labor creativa de actrices y colaboradoras femeninas como la *aymarahablante* Benedicta Huanca, quien interpretó papeles de sendas protagonistas muda, *aymarahablante* y *quechuahablante* en *iAysa!*, *Ukamau* y *Yawar Mallku*, respectivamente³⁷. La reconsideración de tales figuras podrá, a su vez, implicar una nueva valoración de las complejas mediaciones lingüísticas llevadas a cabo durante la producción y recepción de películas. Claramente es necesario formular nuevas preguntas. El actual desafío es compaginar las agendas académicas, las metodologías académicas y las prácticas archivistas para comenzar a responderlas.

Traducción del inglés:
Clara Garavelli

Fuentes

SANJINÉS, Jorge, «Cine y teatro» (manuscrito, Cinemateca Boliviana, ref. REB 49, 1960).

Entrevistas

SANJINÉS, Jorge, «Entrevista personal del autor a Jorge Sanjinés» (La Paz, 25 de noviembre de 2008).

Bibliografía

- ACLAND, Charles y WASSON, Haidee (eds.), *Useful Cinema* (Durham, Duke University Press, 2011).
- AIMARETTI, María, «Mirada-límen y memoria heterogénea: Acerca de *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, 1989)» (*Secuencias. Revista de Historia de Cine*, n.º 42, 2015), pp. 127-154.
- AITKEN, Ian, *European Film Theory and Cinema: a critical introduction* (Bloomington, Indiana University Press, 2001).
- ARNHEIM, Rudolf, *El cine como arte* (Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1971 [1933]).

- BALÁZS, Béla, *El film: evolución y esencia de un arte nuevo* (Buenos Aires, Losange, 1957).
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?* (Madrid, Rialp, 1960).
- B.E.C., «Revolución, síntesis de la tragedia del pueblo boliviano» (*Presencia*, 21 de junio de 1964).
- EISENSTEIN, Sergei, *Film Form* (Londres, Dobson Books, 1963).
- FLORES, Silvana, *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental: regionalismo e integración cinematográfica* (Buenos Aires, Imago Mundi, 2013).
- GARCÍA ESPINOSA, Julio, «Por un cine imperfecto», en *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, vol. 3, Centroamérica y el Caribe* (México D. F., Secretaría de Educación Pública/Fundación Mexicana de Cineastas/Universidad Autónoma Metropolitana, 1988 [1969]), pp. 63-77.
- GARCÍA PABON, Leonardo, «The Clandestine Nation: Indigenism and National Subjects of Bolivia in the Films of Jorge Sanjinés» (*Jump Cut*, n.º 44, septiembre de 2001).
- GUMUCIO DAGRON, Alfonso, *Historia del cine boliviano* (México D. F., Filmoteca UNAM, 1983).
- , *Luis Espinal y el cine* (La Paz, Plural, 2014 [1986]).
- , «Jorge Ruiz (Bolivia)», en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina* (Madrid, Cátedra, 2003), pp. 141-149.
- HANLON, Dennis, *Moving Cinema: Bolivia's Ukamau and European Political Film, 1966-1989* (Tesis Doctoral, University of Iowa, 2009).
- HARDMAN, M. J., VÁSQUEZ, Juana y YAPITA, Juan de Dios, *Aymara: compendio de estructura fonológica y gramatical* (La Paz, Instituto de Lengua y Cultura Boliviana, 1988).
- HULEU, Jean-René, RAMONET, Ignacio and TOUBIANA, Serge, «Entretien avec Jorge Sanjinés» (*Cahiers du Cinéma*, n.º 253, octubre-noviembre de 1974), pp. 6-21.
- KING, John, «Cinema in Latin America», en John King (ed.), *The Cambridge Companion to Modern Latin American Culture* (Cambridge/Nueva York, Cambridge University Press, 2004), pp. 282-313.
- LEÓN FRÍAS, Isaac, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad filmica* (Lima, Universidad de Lima, 2013).
- MARIACA ITURRI, Guillermo and SOUZA CRESPO, Mauricio (eds.), *12 Películas Fundamentales de Bolivia* (La Paz, Universidad Mayor de San Andrés/Ministerio de Culturas, 2014).
- MARTIN, Michael T. (ed.), *New Latin American Cinema*, (Detroit, Wayne State University Press, 1997).
- MESA GISBERT, Carlos, «Óscar Soria» (*Notas Críticas de la Cinemateca Boliviana*, n.º 54), pp. 1-22.
- , *La aventura del cine boliviano, 1952-1985* (La Paz, Editorial Gisbert, 1985).
- MESTMAN, Mariano y ORTEGA, María Luisa, «Grierson and Latin America: Encounters, Dialogues and Legacies», en Deane Williams and Zoë Druick (eds.), *The Grierson Effect: tracing documentary's international movement* (Londres, BFI, 2014), pp. 223-238.
- NAVITSKI, Rielle, «The Cine Club de Colombia and Postwar Cinephilia in Latin America: Forging Transnational Networks, Schooling Local Audiences» (*Historical Journal of Film, Radio and Television*, 2018).
- PAULOVICH, «Revolución es un conmovedor poema de nuestra cinematografía» (*Presencia*, 22 de junio de 1964), p. 6.
- PICK, Zuzana, *The New Latin American Cinema: a continental project* (Austin, University of Texas Press, 1993).

- RODRÍGUEZ, Mikel Luis, «ICB: el primer organismo cinematográfico institucional en Bolivia (1952-1967)» (*Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n.º 10, 1999), pp. 23-37.
- , «El arte de las imágenes móviles» (*Arte: Revista del Consejo Nacional de Arte*, vol. 1, n.º 1-2, 1961), pp. 90-92.
- SANJINÉS, Jorge y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, 2nd ed. (México D.F., Siglo Veintiuno, 1979).
- SANJINÉS, Jorge y SORIA GAMARRA, Óscar, «Nuestro cine en visión crítica» (*Nova*, vol. II, n.º 14, septiembre de 1963), p. 6.
- SCHIWY, Freya, *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology* (New Brunswick, New Jersey/Londres, Rutgers University Press, 2009).
- SEGUI, Isabel, «Auteurism, Machismo-Leninismo, and Other Issues: Women's Labor in Andean Oppositional Film Production» (*Feminist Media Histories*, vol. 4, n.º 1, invierno de 2018), pp. 11-36.
- WOOD, David M. J., «Indigenismo and the Avant-garde: Jorge Sanjinés' Early Films and the National Project» (*Bulletin of Latin American Research*, vol. 25, n.º 1, 2006), pp. 63-82.
- , *El espectador pensante: el cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau* (México D.F./Medellín: UNAM/La Carreta, 2017).
- YAPITA, Juan de Dios, *Curso de Aymara Paceño* (St. Andrews, University of St. Andrews-Institute of Amerindian Studies, 1991).

Aceptado por editoras del número: 22 de octubre de 2018

Aceptado para revisión por pares: 31 de enero de 2019

Aceptado para publicación: 3 de junio de 2019

