

DISLOCAMIENTOS Y PUGNAS IRRESOLUBLES: LA REPRESENTACIÓN DE LA IDENTIDAD BOLIVIANA EN UKAMAU (JORGE SANJINÉS, 1966)

93

DISLOCATIONS AND IRRESOLVABLE STRUGGLES: THE REPRESENTATION OF THE BOLIVIAN IDENTITY IN *UKAMAU* (JORGE SANJINÉS, 1966)

María Aimaretti

CONICET, Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Recibido: 27 de julio de 2018

Aceptado: 4 de octubre de 2018

Resumen:

Este artículo describe y analiza cómo se representa la identidad local en Ukamau (Jorge Sanjinés, 1966) y el modo en que se exhibe el carácter abigarrado de la sociedad boliviana. Dialogando con un extenso corpus crítico, propongo otra vía de lectura a la conjunción de materiales y procedimientos diversos que caracteriza la película —habitualmente entendida como disonante—, subrayando su capacidad para interrogar con audacia el problema de la identidad nacional. La primera parte del texto explica las condiciones históricas en las cuales se produce y estrena la cinta, la segunda propone una perspectiva teórica considerando centrales las ideas de sociedad abigarrada, heterogeneidad y figuraciones ch'ixi; y la última avanza en la lectura de las dimensiones temática, visual, narrativa y estética del film.

Palabras clave: *Bolivia, cine, identidad, Grupo Ukamau, heterogeneidad.*

Abstract:

This article describes and analyzes how local identity is represented in Ukamau (Jorge Sanjinés, 1966) and the way in which the variegated character of Bolivian society is exhibited. Dialoguing with an extensive critical corpus, I propose another way of reading the conjunction of diverse materials and procedures that characterizes the film —usually understood as dissonant—, underscoring its capacity to interrogate with audacity the problem of national identity. The first part of the text explains the historical conditions in which the film is produced and premiered, the second proposes a theoretical perspective considering as central the ideas of variegated society, heterogeneity and ch'ixi figurations; and the last one advances in the reading of the thematic, visual, narrative and aesthetic dimensions of the film

Keywords: *Bolivia, cinema, identity, Ukamau Group, heterogeneity.*

Presentación

Uno de los objetivos centrales de la producción fílmica del Grupo Ukamau (GU) dirigido por Jorge Sanjinés ha sido y es el hacer memoria a través de las imágenes con el propósito de incidir en el contexto socio-político circundante: pensar desde ellas y con ellas la historia, la cultura, la política y las identidades. Las imágenes del GU han hecho visible lo latente: encandilándonos con la fuerza de un rayo, o estremeciéndonos como el trueno, premonición de la tormenta.

94

Este artículo se centra en su primer largometraje, *Ukamau* (1966), retomando una discusión recurrente en los estudios sobre cines nacionales y sobre el grupo en particular: las formas de representación de la identidad local. El film es especialmente pertinente pues no sólo cuestionó la existencia de “una” identidad nacional e iluminó los conflictivos vínculos interculturales que constituyen la sociedad; sino que permitió al grupo avanzar en la búsqueda de su propio sello estético-político —“su identidad”. En efecto, *Ukamau* se exploran las tensiones del cuerpo social en términos raciales, de género y de clase asociando la denuncia política y el expresionismo visual (fotografía y montaje); la presencia sonora del aymara y la música atonal; cierta configuración indigenista de los personajes (guión) y la estetización plástica del paisaje; el esfuerzo de traducción occidental de un tempo Otro y el uso de recursos y tecnologías modernas. Dialogando con un extenso *corpus* crítico, mi aporte será proponer otra vía de lectura a esta conjunción de elementos —habitualmente entendida como disonante—, subrayando su capacidad para interrogar con audacia el problema de la identidad boliviana.

A fin de lograr este propósito la primera parte del trabajo explica las condiciones históricas en las cuales se produce y estrena el film, para lo cual se da cuenta tanto del recorrido creativo e intelectual hasta allí realizado por el GU, como de las coordinadas institucionales que lo hicieron posible, advirtiendo tensiones y resonancias entre la serie social y la estética. Esta descripción conducirá a detenernos en aquello que resultó disruptivo al discurso dominante del poder político, las elites blancas y los sectores medios: la exhibición del carácter no uniforme ni armónico de la identidad boliviana posrevolucionaria. La segunda sección recupera los conceptos de sociedad abigarrada (René Zavaleta Mercado), heterogeneidad (Antonio Cornejo Polar) y ch'ixi (Silvia Rivera Cusicanqui), porque su articulación —que no ha sido propuesta previamente para abordar el caso— propicia una lectura sensible a la riqueza de sentidos que emanan de la combinatoria formal y estilística que la película pone en juego para representar la identidad. La última parte del ensayo plantea un recorrido por la cinta que tiene en cuenta sus dimensiones temática y visual, y una serie de significaciones del imaginario andino boliviano —no atendidas en análisis anteriores— privilegiando: i). el acople y la interacción de elementos y recursos expresivos mixtos, y ii). las figuraciones que toma la narrativa identitaria planteada por el colectivo.

1. Coordinadas de una praxis fílmica

El caso que nos ocupa pertenece a la primera etapa productiva del GU formado por Jorge Sanjinés (dirección), Oscar Soria (guión) y Ricardo Rada (producción). En este período exploratorio extendido entre 1960 y 1967 aproximadamente, el grupo realizó trabajos por encargo y algunos independientes buscando una estética y temática propia. Un tiempo de formación, ensayo y experimentación formal en el que, a través de la realización de películas y su revisión autocrítica, se fue decantando un enfoque en el

que convergían un tipo de análisis marxista con contenidos étnicos bajo un propósito “defensivo”: esto es, el registro y descripción urgente de la miseria boliviana y sus efectos, en pos de la toma de conciencia sobre la injusticia reinante¹.

Entusiasmado por los cambios producidos en el país a raíz del proyecto del MNR (Movimiento Nacionalista Revolucionario), Sanjinés realizó *Sueños y realidades* (1961) para promocionar la Lotería Nacional y *Un día Paulino* (1962) en torno a la difusión del plan decenal de desarrollo que Víctor Paz Estenssoro impulsaba. *Revolución* (1963) fue el inicio de un camino estético propio, y el encuentro con uno de los sectores privilegiados en sus films: los grupos marginales de las periferias urbanas. Poco después en 1965, habiendo sido clausurado transitoriamente el ICB (Instituto Cinematográfico Boliviano) —organismo estatal de producción y difusión cinematográfica creado en 1953—, el dictador Gral. René Barrientos decidió reabrirlo y poner al frente a Jorge Sanjinés quien realizó junto a sus compañeros *Aysa* (1965), primer contacto del cine boliviano con el universo minero². Tal como en el cortometraje *Revolución*, se dio mayor predominio narrativo y expresivo a la imagen, tomando distancia de la presencia dominante y enfática de la voz *over*, recurso ampliamente utilizado por el documentalismo boliviano institucional, uno de cuyos máximos exponentes era Jorge Ruiz —director del ICB durante la segunda gestión del organismo (1956-1964). Si bien la dimensión de agitación política en este cortometraje es menos explícita que en *Revolución*, se advierte una mirada crítica a las condiciones de existencia de los trabajadores. Priorizando la impresión de verosimilitud y realidad documental, el grupo trabajó con los actores no profesionales Benedicta Huanca y Vicente Verner Salinas, reparto que se reiteró en el film que nos ocupa y el posterior, *Yawar mallku* (1969).

Luego de esas experiencias de aprendizaje, Sanjinés, Soria y Rada realizaron su primer largometraje, *Ukamau*: una película multipremiada internacionalmente, pero revulsiva en términos políticos, a punto tal que provocó el despido del grupo del Instituto. En efecto, esta nada bucólica inmersión en el mundo indígena, que evidencia la desprotección y el abuso al que seguían sometidas las comunidades aún tras la Revolución de 1952, se realizó a contrapelo de la tónica desarrollista propia del marco institucional que le dio origen y que hasta ese momento había producido materiales de propaganda gubernamental de corte optimista y laudatorio. Para eludir posibles prohibiciones, el grupo hizo llegar al ministro encargado de vigilar el ICB un guión que resultó ser muy diferente del corte final de la película. Nótese que incluso requiriendo equipos más livianos para el rodaje en exteriores, los jóvenes resolvieron vender una cámara prácticamente sin uso de la institución, para comprar otra más económica a

¹SANJINÉS, Jorge y GU, “La experiencia boliviana”, en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, México, Siglo XXI, 1980, pp. 16-17. Ver también, entre los estudios exhaustivos recientes sobre la historia y obra del GU: HANLON, Dennis Joseph, *Moving cinema: Bolivia's Ukamau and European political film, 1966-1969*, PhD (doctor of Philosophy) thesis, University of Iowa, 2009; KENNY, Sofía, *Buscando el otro cine. Un viaje al cine indigenista boliviano*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2009; SEGUÍ FUENTES, Isabel, *Variaciones de la instancia enunciativa en el cine del Grupo Ukamau (1966-1971)*, Tesis de maestría inédita, Valencia, Universidad de Valencia, 2013; AIMARETTI, María Gabriela, *Producción estética, intervención social y simbolización de la memoria cultural en Bolivia: Grupo Ukamau y Teatro de los Andes. Experiencias de una tendencia de producción cultural de horizonte político*, Tesis doctoral inédita, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2015; y WOOD, David, *El espectador pensante. El cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau*, Colombia, La Carreta Editores e Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM-México), 2017.

²GUMUCIO DAGRÓN, Alfonso, *Historia del cine boliviano*, La Paz, Los amigos del libro, 1982, p. 223; Mesa, Carlos, *La aventura del cine boliviano*, La Paz, Gisbert, 1985, p.83.

sabiendas que el Estado sólo proveía material virgen y sueldos³. Con astucia, entonces, el grupo ocupó un lugar estratégico dentro de la estructura oficial, usó sus recursos técnicos y económicos, elidió la censura y produjo un mensaje inesperado.

Ukamau se estrenó el 17 de junio de 1966, y en La Paz permaneció siete semanas en las salas populares, mientras tuvo amplia difusión por las provincias gracias a copias en 16 mm. La consagración en el Festival de Locarno con el Premio Flaherty, la Mención de Honor en los VII Encuentros Internacionales del Cine para la Juventud (París 1967), el premio a Grandes Directores Jóvenes y Premio de la crítica en el Festival de Cannes (1967), y el primer premio en el Primer Festival Latinoamericano de Mérida (1968), significaron el reconocimiento del cine boliviano y del grupo en el contexto internacional, pero en el ámbito local la película tuvo una recepción compleja. De hecho, Sanjinés afirmó que fue después de haber sido laureada por la prensa europea que *Ukamau* contó con el apoyo del público vernáculo mestizo y blanco —que había aducido que un film hablado en aymara y que versara sobre indígenas carecía de todo interés y valor estético. Asimismo, el planteo de la cinta disgustó sobremanera a los funcionarios de quienes el ICB dependía, que no vieron con buenos ojos que un indio que busca justicia y dignidad a través de la violencia representara el *rostro boliviano*⁴.

Poco después del estreno, el grupo fue convocado por las autoridades del Instituto que plantearon ejercer un mayor control sobre lo producido a la vez que encomendaron un trabajo sobre la figura de Simón Patiño —este sí era un *buen rostro* representativo para el país⁵. Pero si el colectivo quería hacerlo desde la perspectiva crítica del político y filósofo Augusto Céspedes —con referencias a su novela *Metal del diablo* (1946)—, la cúpula oficial pretendía un film que exaltara la vida del empresario y, a través suyo, la prosperidad del país. Esa discrepancia aceleró el proceso de salida de los jóvenes del ICB, quienes además fueron acusados de malversación de fondos públicos: imputaciones falsas que, sin embargo, fueron el argumento central de su despido. De esta manera, el GU comenzó a desarrollar sus actividades de forma independiente y autogestiva, incluso a costa de deudas personales, dando lugar a su segundo momento de producción caracterizado como “ofensivo” y militante, cuyo aporte a la liberación de los sectores subalternos equivalía a la explicación de los sistemas sociopolíticos, causas y actores de la explotación a través de “films-arma” (instrumentos para la lucha)⁶.

Sanjinés ha considerado que el valor de *Ukamau* fue terminar con los miedos del grupo y cerrar un ciclo de trabajo inicial. En efecto, aquí se ensaya una primera aproximación, estéticamente elaborada, hacia una realidad que el grupo irá conociendo en profundidad en la medida en que siga filmando, experimentando con el lenguaje cinematográfico y gestionando sus propias contradicciones ideológicas tales como el paternalismo, el

³KENNY, *Buscando*, p. 107.

⁴SANJINÉS, Jorge, “Ukamau y Yawar Mallku. Entrevista a Jorge Sanjinés”, en MESA, Carlos (coord.), *Cine Boliviano: del realizador al crítico*, La Paz, Gisbert, 1979, pp. 135-153. El “malestar político” fue compartido por la diplomacia boliviana: “[...] en la celebración posterior al premio en Cannes el embajador de Bolivia en Francia da muestras de su disgusto [...] El propio Sanjinés relata como el diplomático le hace el siguiente comentario: - ‘Sanjinés, ¿cómo se atreve usted a traer una película como esa que ha traído, aquí a Francia?, ¿qué van a pensar los franceses?, ¿qué los bolivianos somos indios?’”. SEGUÍ FUENTES, *Variaciones*, p. 31.

⁵Patiño fue un magnate de la minería del estaño. Junto a Mauricio Hoshild y Carlos Víctor Aramayo, fue conocido como el “barón del estaño”.

⁶SANJINÉS y GU, “La experiencia”, p. 17.

verticalismo y visiones esquemáticas de la sociedad⁷. De hecho, tal como ha señalado Leonardo García Pabón, visto en perspectiva, el film contiene rasgos maniqueos propios del modelo melodramático combinados con una mirada racial del conflicto —de ahí la oposición indígena bueno vs. mestizo perverso, y la ausencia de análisis de clase sobre el sistema de explotación—, elementos que con el correr de los años se irán depurando⁸. Si bien a partir de 1968/1969 el grupo dirigirá sus esfuerzos hacia exploraciones morfo-temáticas en línea con un sentido militante de la praxis fílmica, la preocupación por la identidad nacional y la reivindicación del imaginario indígena no serán abandonadas. Por el contrario, serán una constante en toda la producción del grupo y sus prácticas de trabajo, redundando en una mirada más densa y compleja sobre la condición boliviana, que se verá expresada veinte años después en *La Nación clandestina* (1989).

De la descripción de las condiciones de posibilidad del film se desprende la centralidad que tenía en la esfera pública la cuestión identitaria, sus narrativas y representaciones. En efecto, si *Ukamau* resulta una película incómoda es porque muestra que las preguntas —siempre políticas— de “¿quiénes somos los bolivianos?, ¿cuál es nuestro rostro?”, no están resueltas y son arena de disputa, de forcejeo... forcejeo como el de nuestros protagonistas en el desenlace de la trama. Dado que toda sociedad se reproduce, se reconoce y construye su sensibilidad nacional por mediación del plano simbólico y el discurso, propongo leer el primer largometraje del GU como una piedra que hace estallar la narrativa identitaria dominante para revelar su fisonomía velada: visibilizar sus rostros y hacer audibles sus lenguas y memorias⁹.

2. De la identidad: ese nudo gordiano siempre en pugna

¿Qué tipo de formación social es la que *Ukamau* busca interrogar?, ¿es posible pensar una correspondencia —no mecánica, ni lineal, desde luego— entre forma social y forma estética? ¿Pueden las imágenes de la película develar, quizá sintomáticamente, las tensiones que la sociedad boliviana experimenta a propósito de las narrativas de su identidad? Con esas preguntas a modo de disparador reflexivo, esta sección retoma algunas de las aportaciones sociológicas de René Zavaleta Mercado, aquellas ligadas a la crítica literaria elaboradas por Antonio Cornejo Polar y las relativas a la sociología de la imagen formuladas por Silvia Rivera Cusicanqui. La opción por estas fuentes latinoamericanas —más aún, andinas— no sólo obedece a su solidez y rigor intrínsecos. Aunque tengo presente que pertenecen a encuadres disciplinares diferentes, su articulación permite revisar bajo otros términos a los de la bibliografía existente el tratamiento que recibe el problema de la identidad y las ambigüedades morfo-temáticas en las formas de su representación.

Reflexionando sobre la historia y la cultura de su país René Zavaleta Mercado señaló que en Bolivia, aunque es indiscutible la hegemonía del discurso celebratorio del mestizaje y el peso de prácticas y dispositivos homogeneizadores a través de la coerción

⁷Ver: SANJINÉS, Jorge y GU, “Sobre un cine contra el pueblo y por un cine junto al pueblo”, en *Teoría*, p. 76.

⁸GARCÍA PABÓN, Leonardo, “Indigenismo y sujetos nacionales en el cine de Jorge Sanjinés. A propósito de *La Nación Clandestina*”, en *La Patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*, La Paz, UMSS y Plural, 1998, pp. 249-262.

⁹Trabajo desde la perspectiva teórica que Alejandro GRIMSON desarrolla en *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011. Lejos de todo esencialismo, entiendo por identidad nacional una configuración cultural dinámica y compleja, una narrativa/discurso social compartido históricamente construido.

y el consenso —especialmente post 1952—, se han sobreimpreso de forma conflictiva diferentes concepciones de mundo entre las que se establecieron relaciones de dominación a causa de una raíz colonial¹⁰. Ello redundó en la ausencia de integración, completud y unidad ideológica, y la presencia de narrativas divisivas y fragmentadas de la identidad nacional:

En palabras de Zavaleta, los movimientistas —parientes pobres de la élite oligárquica— imaginaron una nación “decente”, articulada por una economía de mercado en la que todo rastro de identidades previas debía disolverse en aras de un modelo homogéneo y occidental de ciudadanía. La noción de “mestizaje” fue un eje crucial de este imaginario progresista, y contribuyó a un largo proceso de encubrimiento de los conflictos racistas y culturales que continuaron irrumpiendo subterráneamente en la historia contemporánea de Bolivia¹¹.

En pos de avanzar en la caracterización de la realidad local, el sociólogo orureño propuso la noción de “formación social abigarrada”, definida por la presencia de varios principios organizativos provenientes de distintos horizontes civilizatorios que ordenan las relaciones sociales de producción. La condición abigarrada da cuenta de la coexistencia de dos o más tipos de sociedad y/o temporalidad que se superponen sin posibilidad de composición orgánica en una continuidad homogénea. Totalidad heteróclita, inestable y polisémica, como “formación abigarrada” la sociedad boliviana se caracteriza por el conflicto irresoluble, pues sus diferentes modos de producción se afectan mutuamente y ninguno de sus elementos constitutivos conserva su forma previa.

En efecto, *Ukamau* evidencia que Bolivia dista de ser homogénea —como pretende el discurso desarrollista y modernizador—, y entre sus partes se configura un entramado complejo de relaciones socio-simbólicas contendientes que son aquellas que le constituyen. Más que constatar que existen culturas diversas en un mismo espacio, el film descubre los modos de asunción/negación y gestión/silenciamiento de su heterogeneidad constitutiva centrándose en las relaciones interculturales entre sus diferentes cepas. El film subraya el cariz jerárquico de esas relaciones: insiste en que el reconocimiento a/de la Otredad india está distorsionado por el desprecio y la opresión.

Si la noción de Zavaleta Mercado resulta un punto cardinal para identificar la fisonomía de la sociedad de cual emerge la película y a la que ésta procura representar, la idea de “heterogeneidad” de Antonio Cornejo Polar, me permite completar el sustento teórico de mi análisis de cara a la especificidad del caso empírico y mi área disciplinar —los estudios culturales y de cine. A través de esa noción el intelectual peruano exploró la correlatividad entre sistemas sociales organizados por la interferencia de varias racionalidades, identidades nacionales desintegradas, formas de reproducción simbólica

¹⁰ZAVALETA MERCADO, René, “Las masas en Noviembre”, en ZAVALETA MERCADO, René (comp.) *Bolivia hoy*, México, Siglo XXI, 1983, pp. 11-59; ZAVALETA MERCADO, René, *Lo nacional-popular en Bolivia*, México, Siglo XXI, 1986. Ver también: ANTEZANA, Luis, *Dos conceptos en la obra de René Zavaleta Mercado. Latin American Studies Center Series N° 1*, University of Maryland at Collage Park, 1991.

¹¹RIVERA CUSICANQUI, Silvia, “En defensa de mi hipótesis sobre el mestizaje colonial andino”, en *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*, La Paz La mirada Salvaje y Piedra Rota, 2010, p.125.

y artefactos culturales emergentes en el área andina: una correlatividad (o correspondencia) pertinente y operativa para analizar *Ukamau*¹².

La potencia heurística del término “heterogeneidad” radica en que permite revisar la propia factura de *Ukamau* como totalidad/simultaneidad contradictoria en cuyo seno coexisten, bajo relaciones de tensión, elementos diversos y no contemporáneos

[...] dentro de un mismo curso histórico y con arreglo a una territorialidad convencionalmente asignada como el *espacio orgánico de la nación-estado* [lo que] no supone, sin embargo, la mera recuperación de un pluralismo étnico, lingüístico, ideológico [...] ni la celebración de un multiculturalismo anodino y falsamente conciliatorio [...] [sino] la *afirmación de una negatividad constitutiva*, de una disgregación originaria, específica e históricamente determinada, que resiste todo intento de centralización reductiva o dilución teórica¹³.

99

En el film se asocian una serie de signos, rituales y prácticas propias del mundo aymara por medio de un dispositivo tecnológico y lenguaje audiovisual occidental y urbano; se utiliza una estética europea de inspiración moderna poniendo en escena un conflicto local y de corte popular; lenguas de distinta procedencia se solapan; música culta y vanguardista se correlaciona con otra de raigambre campesina y ancestral¹⁴. Esta combinatoria de materiales y procedimientos entraña el reconocimiento de filiaciones socio-culturales disímiles pero necesarias, sin síntesis posible pero igualmente constituyentes: por ello podría interpretarse menos en términos de inadecuación, y más como la correspondencia estética (heterogénea) de la formación social que le da origen (abigarrada)¹⁵.

Pero, además, si *Ukamau* desestabiliza una narrativa identitaria nacional de corte optimista y homogeneizadora, es porque en sus propias figuraciones y puesta en escena exhibe la disonancia constitutiva de la sociedad de la que emerge. Para trabajar en este nivel micro de análisis apelo a la perspectiva que Silvia Rivera Cusicanqui formulara

¹²CORNEJO POLAR, Antonio, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Centro de Estudios literarios “Antonio Cornejo Polar” y Latinoamericana Editores, [1994] 2003.

¹³MORAÑA, Mabel, “De metáforas y metonimias: Antonio Cornejo Polar en la encrucijada del latinoamericanismo internacional”, en Mabel MORANA (ed.) *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio e Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000, p. 225. El subrayado es mío.

¹⁴Sobre el lugar de las estéticas europeas en el primer cine del GU ver HANLON, *Moving cinema* y WOOD, *El espectador*.

¹⁵ Tomo distancia de la perspectiva de Javier Sanjinés, quien retomando a John Beverley, ha leído la producción del GU desde el concepto de transculturación, y a *Ukamau*, puntualmente, funcionando como “transculturación desde arriba”: un film que plantea una “[...] *relación conflictiva entre contenidos indigenistas y formas estéticas modernizadoras* [...] ello implicaba pensar el cine nacional desde el vanguardismo europeo, pero no lo opuesto: pensar las vanguardias desde la realidad local, desde la realidad andina”. SANJINÉS, Javier, “La estética transculturadora de una revolución frustrada”, en Mariano MESTMAN (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Buenos Aires, Akal, 2016, pp. 138, 140. Ver también del mismo autor “Transculturación y subalternidad en el cine boliviano”, Alejandro BRUNZUAL (comp.) *Objeto Visual: Cine, política y Memoria*, n° 10, año XII, Caracas, 2004, 11-29. Estoy más cerca de la perspectiva de Hanlon quien advierte que “[...] *una dialéctica de temporalidades conflictivas articuladas a través de la alternancia de cronotopos cinematográficos impregnaron su obra: ritual vs. tiempo comercial, tiempo rural vs. urbano, tiempo quechua-aymara vs. tiempo occidental, tiempo individual vs. tiempo colectivo y tiempo lineal vs. tiempo circular. Para el público boliviano, estos conflictos temporales y contrastes dramatizaron la problemática en el corazón de su identidad*”. HANLON, *Moving*, p. 176. La traducción es mía.

para la sociología de la imagen, la cual “[...] supone una desfamiliarización, una toma de distancia con lo archiconocido y el hábito [...] [problematizando] su colonialismo/elitismo inconsciente [...] atenta a las conexiones de lo inmediatamente vivido con lo que C. W. Mills llamaba ‘los grandes problemas de la época’”¹⁶. Como veremos, *Ukamau* presenta figuraciones *ch’ixi* donde los opuestos se reúnen sin fusionarse: allí se “[...] conjuga el mundo indio con su opuesto sin mezclarse nunca con él [...] plantea la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan. Cada una se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa”¹⁷. Las figuraciones *ch’ixi* reconocen una historia de negación o subalternización de una cepa cultural constitutiva por otra, pero también dejan abierta la pregunta por la posibilidad de formas de relación respetuosas y equitativas.

En síntesis: estoy lejos de interpretar que la articulación de materiales heterogéneos redunde en un aplanamiento pacificador del entramado significativo, o que la presencia de figuraciones *ch’ixi* recicle un esencialismo identitario —al que, insisto: ni el GU, ni los autores escogidos, ni yo adherimos. Lo que propongo es revisar el “desacuerdo” entre —para decirlo rápidamente— propósitos políticos, temas, formas y estéticas de la película, tomando distancia de perspectivas que lo leen como déficit o limitación estructural. Por el contrario, considero que esa “incompatibilidad” es la traducción audiovisual del carácter abigarrado de la sociedad boliviana: mi hipótesis es que *Ukamau* es una producción de factura heterogénea que, tanto en la convergencia de sus materiales y procedimientos diversos, como en sus imágenes, afirma múltiples tradiciones constitutivas y en pugna. De ahí su revulsividad, pues funciona como la repetición (relámpago) de aquello que el discurso hegemónico niega: no sólo incluye en el *rostro boliviano* lo indígena, lo mestizo y lo blanco —sin falsa concordia u homogeneización—, sino que lo muestra dislocado, contendiente, traumático¹⁸.

3. Forcejeos de identidad

La intencionalidad principal del grupo al comenzar la preproducción de *Ukamau* era la reivindicación de los sectores indígenas y sus culturas ancestrales, y si bien inicialmente Soria elaboró un argumento con fuerte carga psicológica, luego resolvió enfocarse en un problema social a través de un tratamiento simbólico. La película establece una asociación directa entre la violación de la protagonista femenina —Sabina— y el abuso al indígena por parte del mestizo, a fin de proyectar sobre la venganza individual una forma de insurrección colectiva. Tal como dijera su director:

[...] si bien es verdad que *Ukamau*, el primer largometraje, no podía considerarse aún un film-arma por sus propias limitaciones estructurales, por su concesión a una tendencia esteticista aún vigente, era ya un llamado a pensar que la lucha del pueblo contra los explotadores debía realizarse en forma conscientemente violenta¹⁹.

¹⁶ RIVERA CUSICANQUI, Silvia, *Sociología de la imagen. Miradas ch’ixi desde la historia andina*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2015, pp. 21-24.

¹⁷ RIVERA CUSICANQUI, *Chixinakax Utxiwa- Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Buenos Aires, Tinta Limón y Retazos, 2010, pp. 69-70.

¹⁸ El análisis de las representaciones y puesta en escena que a continuación desarrollo, se nutre de los estudios culturales, de cine latinoamericano y la sociología de la imagen.

¹⁹ SANJINÉS y GU, “La experiencia”, p. 18. El subrayado es mío.

La palabra que da título al film —cuya traducción del aymara es *así es, y no de otra manera*— condensa su intencionalidad diagnóstica. ¿De qué modo se representa el ordenamiento social e identitario vernáculo; eso que *así es*, pero hay que trastornar? Pues, como sociedad polarizada, universo dicotómico. Este sentido de oposición dual es evidente en la configuración espacial de la película y el sistema de personajes.

La Isla del Sol, donde vive la comunidad de Andrés Mayta (protagonista indígena), no es meramente un marco natural telúrico: el agua se territorializa, es un límite material y simbólico de separación, de modo tal que el paisaje —metáfora de una jerarquía binaria excluyente— representa la segregación y el sometimiento étnico y social. La cuidada composición de los planos generales de la Naturaleza —que se impone, magnífica, sobre los sujetos ocupando una considerable porción del campo visual—, vuelve protagonistas al lago, la pampa altiplánica y el cerro, que se animizan plásticamente gracias a la fotografía y los encuadres, y se convierten en testigos omniscientes de la desventura india. Mas el paisaje, dotando de fuerza espiritual a Andrés, también será cómplice de la venganza²⁰.

Complementariamente, asociando clase y raza el sistema de personajes, también se estructura por la oposición campesino indio–intermediario mestizo, y a partir de ella se desprenden otras tensiones como: campo–poblado, femenino–masculino, comunidad solidaria–asociación por interés, rito indígena–religión cristiana. Gracias al montaje paralelo el film contrasta los caracteres tanto de personajes como de colectivos: cuando esas series se acercan la única clave posible de contacto es el atropello y la muerte.

Estas esquematizaciones binarias son, a todas luces, problemáticas. Si bien procuran reforzar la empatía catártica con el protagonista indígena, dar cauce a la identificación política con un sujeto colectivo subalterno, y enfatizar la crítica al abuso blanco-mestizo y su racismo —cuyo componente machista será evidente—; dificultan adentrarse en las contradicciones y ambigüedades internas en cada polo aparentemente compacto. Como ya indiqué, este tipo de planteo maniqueo se irá depurando a fuerza de tiempo, viajes, estudio y trabajo colectivo, dando lugar posteriormente —incluso tras el contacto personal con Zavaleta Mercado durante el exilio en México— a una mirada más compleja y matizada sobre la sociedad boliviana.

Aunque García Pabón ha subrayado el fuerte tono indigenista que presenta *Ukamau* —cuya perspectiva ideológica seguiría viendo al indígena como víctima explotada y avasallada, y donde el conflicto se realiza por acciones individuales y no se liga con orígenes y soluciones político-sociales—; también ha insistido en un punto crucial: Sanjinés “[...] pone el énfasis en el tiempo de espera que la película construye [...] busca entender y transmitir la experiencia del tiempo aymara [...]”²¹. Creo que,

²⁰ “La cámara expresionista de Hugo Roncal refleja y exagera las calidades naturales del paisaje, convirtiéndolo en un terreno simbólico que expresa y define las vidas de sus protagonistas [...] La luz naturalmente severa y de alto contraste del altiplano se estiliza y se traduce en metáfora de la resistencia estoica de los indios frente a sus condiciones infrahumanas [...] el exceso visual [...] reemplaza la incapacidad de los protagonistas de expresarse —una herencia estética del melodrama”. WOOD, David, “Vanguardias e indigenismos: Revolución, Ukamau y el proyecto nacional”, en Grupo Rev(b)elando imágenes (comp.), *Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau. Reflexiones y testimonios. Tierra en trance, Cuadernos de Cine Latinoamericano*, Buenos Aires, Editorial Tierra del Sur, p. 55.

²¹ GARCÍA PABÓN, “Indigenismo”, pp. 252-253. Ver el diálogo que el autor mantiene con la perspectiva de Luis Espinal en sus críticas: “‘Ukamau’. Un film magnífico y nacional”, en *Diario Presencia*, martes 4 de marzo de 1969, s/d; y “Ukamau”, en *Semanario Aquí*, 27 de abril de 1979, s/d.

justamente, no es en la literalidad de la línea argumental sino en la interacción de los sistemas significantes y la puesta en escena donde la película realiza con mayor riqueza un pensamiento visual sobre la identidad nacional. Es decir, en tren de un doble propósito, revelar la explotación del indio y explorar su imaginario, *Ukamau* arriesga una articulación audaz: postula un sistema de personajes que, aunque con rémoras indigenistas, pone en el centro protagónico de la acción —sin pátinas tranquilizadoras— a un indio y a un mestizo; opta por la experimentación sonora y un cuidado tratamiento expresionista para la imagen; e interesado en traducir la forma de vivir el tiempo que tienen los aymaras, organiza la progresión dramática y el montaje bajo otro patrón rítmico, aunque sin abandonar la herencia estética europea.

Volvamos al comienzo del film, y reparemos en la placa de presentación: “Agradecemos la participación de los habitantes de la Isla del Sol, legendario lugar de donde surgieron Manco Cápac, Mama Ocllo, fundadores del Imperio de los Incas”²². Mientras el cartel se sobreimprime en la imagen de la pareja de Sabina y Andrés recorriendo el cerro rumbo a la orilla del lago, se escucha un coro de música clásica contemporánea que alterna con segmentos puramente melódicos de corte experimental. En este breve momento se advierten por lo menos tres tiempos intersectados bajo una unidad heterogénea: por un lado, el tiempo mítico, apelando a significativas figuras de la tradición andina; luego el presente de la diégesis dado por la imagen de la pareja aymara, sencilla y trabajadora, alejada de cualquier noción de imperio poderoso; y por último la modernidad a través la sonoridad musical vanguardista. Se solapan la oralidad aymara y la escritura occidental que evoca figuras arquetípicas; la atemporalidad ancestral y tradicional del mito y la temporalidad histórica moderna. Nótese además el juego especular y oposicional que se despliega entre los esposos aludidos por medio del cartel y los representados en imagen: el ayer legendario y próspero de los Incas, y el presente de marginación y pobreza de los aymaras. Asimismo, las tensiones entre una banda de sonido clásica experimental y el *leitmotiv* folklórico andino que identifica a Andrés; y entre el registro musical vanguardista, la sonoridad de la lengua aymara y una imagen que referencia la idiosincrasia tradicional, son marcas de factura heterogénea y figuraciones ch’ixi que se mantendrán a lo largo de toda la cinta.

A poco de comenzar, el relato desarrolla paralelamente dos líneas de acción. En una se observa el recorrido de Andrés por la feria de Copacabana. Sin diálogo alguno, la narración se apoya en la pregnancia visual y sonora de las imágenes para dar cuenta de las superposiciones culturales, imbricando: el sonido del viento, el agua del lago y las gaviotas (la Naturaleza), con la bulliciosa música del pueblo; el silencio de Andrés, con la mixtura lingüística de la feria donde se superponen el español y el aymara; las lógicas de reciprocidad, y las relaciones de intercambio capitalista. Incluso los registros del relato son mixtos: a la ficción se suman tomas documentales del movimiento general de la feria. Aquí vemos nuevamente asociados una serie de materiales heteróclitos articulados en una figuración audiovisual ch’ixi que delata un sistema identitario disonante donde son contemporáneos elementos no contemporáneos.

²² Esta pareja de esposos, nacidos ambos del lago Titicaca, son los protagonistas principales de los relatos orales que explican los orígenes del Imperio Incaico. Es notable que la referencia al Incanato quede, en la obra posterior del grupo, absolutamente desplazada: no se volverá a encontrar mención alguna sino hasta *Para recibir el canto de los pájaros* (1995). Su lugar lo ocupará el “pueblo boliviano” (minero, obrero, campesino, proletario) y/o el “pueblo quechua/aymara”.

Intercalándose con esa primera serie, en la otra línea de acción se ha visto a Sabina realizar sus habituales quehaceres domésticos, sorprendida luego por el mestizo Rosendo Ramos quien se encontraba dentro de la casa familiar al llegar la mujer desde el campo, signo de intimidación y avasallamiento. Rosendo finge en aymara una actitud gentil, pero murmura en español su verdadero rencor: el conflicto subyacente es la trasgresión de las condiciones de comercio que ha impuesto a Andrés, quien ha cruzado el lago para vender su producción en la feria sin intermediarios. Los repetidos *zoom in* sobre el rostro de Ramos y el comentario sonoro a través de la música atonal subrayan su desequilibrio y la agresividad contenida a punto de descargarse sobre la joven²³.

¿Cómo representar la forma violenta de relación entre ambas series/cepas culturales? ¿Cómo dar cuenta de la imposibilidad de un vínculo equitativo entre componentes antagonicos? La máscara parece ser la figura más apropiada.

En su paseo por la feria, el protagonista aymara explora un taller de confección artesanal: pasa frente a una máscara de caporal tundiqui —que representa al capataz que controla el trabajo de los esclavos negros—; una de china supay —personaje relacionado con la lujuria—; otra de un moreno —que representa la explotación, la injusticia y el sometimiento—; y una del matador kaisilla —que remite al conductor del toro en danzas que se ejecutan en honor de la *Pachamama* para una buena cosecha, y es ironía, a su vez, de la crueldad de las corridas de toros españolas. La serie de mascarillas es ilustrativa respecto de los caracteres y conflictos que se desarrollarán a lo largo de la trama, pero lo que resulta inquietante en esta escena, y quiero subrayar, es la elección final del protagonista, quien se prueba una última máscara denominada “el condenado”.

Andrés no sólo se calza la careta, sino que interpela al espectador con un gesto a la cámara; mientras por corte directo el montaje la superpone al rostro del mestizo antagonista. ¿Qué simboliza esta máscara? Pues a “[...] *alguien que en su vida ha cometido graves faltas contra el orden cósmico y no tuvo la oportunidad de restablecer el equilibrio distorsionado, [y que] tiene que buscar como alma los caminos apropiados para completar la reciprocidad*”²⁴. En términos éticos y sociales, una pauta básica de comportamiento en el mundo andino son las relaciones de reciprocidad, que garantizan los intercambios justos y equitativos entre partes: precisamente, la imposibilidad de este tipo de contacto entre indígenas, mestizos y blancos es lo que el film presenta constantemente y aquello que la figura de “el condenado” metaforiza. Pero, además, en este montaje aparece la rostrificación de lo ch’ixi, la coexistencia contendiente de cepas antagonicas que no se fusionan, sino que en su coincidencia se rebelan unas contra otras: a la tez y los músculos indígenas de Andrés, se superpone la tesitura del papel encolado de la máscara y el gesto del mito tradicional, que finalmente se solapan con los ojos y la piel del mestizo. Por último, no debe olvidarse que la máscara de “el condenado” simboliza la muerte dentro del ciclo ritual agrícola, y desde esa valencia augura el asesinato violento de Sabina.

El montaje alternado entre las series paralelas agudiza el *suspense* dramático, y el momento culmine se desencadena con la violación de la campesina. El rostro de Ramos

²³ Resulta turbador el juego de resonancias sonoras que establece el montaje entre la fricción piedra sobre piedra que Sabina produce al moler cereal, y el golpe de su cabeza contra una roca que se verá le inflinge Ramos tan sólo unos instantes después, pero cuyo sonido quedará pospuesto hasta el final de la película.

²⁴ ESTERMANN, Josef, *Filosofía andina: sabiduría indígena para un mundo nuevo*, La Paz, ISEAT, 2006, p. 233.

estalla en varios planos-detalle y, tras el forcejeo, se ve morir a Sabina en una sucesión de brevísimos primeros planos —a manera de *flashes*—, que decantan en la imagen de su mano yerta²⁵. Destáquese que no hay sonido referencial en los planos que retratan el asesinato: la banda sonora lo reemplaza por la resonancia de los remos contra el agua que Andrés produce al acercarse a la costa de la isla a bordo de su balsa. Justamente, será la música que proviene de la quena del esposo la que alertará a Ramos para escapar y esconderse; pero, simultáneamente, esa melodía se convertirá para el mestizo en una suerte de llanto persecutorio que lo acosará sintomáticamente.

Los ritos funerarios aymaras de la joven se muestran prácticamente sin diálogos y por medio de la fotografía expresionista de Roncal, enfatizando el dolor de sus deudos y el dramatismo de la situación. Largos paneos horizontales, planos ocupados mayormente por cielos nubosos, opresivos, sobre siluetas negras empequeñecidas y el acompañamiento sonoro de la música experimental —composiciones audiovisuales *ch'ixi* de por sí elocuentes—, están al servicio de una doble alusión trágica, tanto a lo sucedido con la mujer, como al padecimiento y humillación que son objeto los sectores indígenas. Más adelante, el montaje pone en consonancia la escena velatoria, con otra muy distinta horizontalidad corporal: la de su homicida. De los pies a la cabeza, la cámara realiza un pausado paneo del cuerpo de Ramos echado sobre la cama, mientras se produce una compleja superposición de voces disímiles: a la de su esposa en *off* diegético que reza en español el Padre Nuestro y el Ave María, se le añade, cada vez con mayor pregnancia, la melodía que identifica a Andrés, la cual por unos instantes llega a ocupar toda la columna sonora, justo cuando la cámara llega hasta el rostro de Rosendo y se detiene en su expresión confusa y sobresaltada. Finalmente, la melodía aminora su intensidad y vuelve a aparecer en primer plano la voz de su mujer orando.

A continuación, se representa el devenir de los personajes durante el año posterior al entierro de la campesina: la estrategia narrativa es, nuevamente, trazar de forma paralela las dos líneas de acción llevadas adelante por Mayta y Ramos para dar cuenta de sus contrastes, y su coexistencia contendiente en la misma formación social. La contraposición entre los varones es obvia: mientras uno es símbolo de relajación, rudeza, cobardía y egoísmo; el otro es signo de laboriosidad, fidelidad, honestidad y reciprocidad. El film describe en uno fantasías paranoicas —acosado por el recuerdo del asesinato cometido—; y en el otro la astucia, la contención de la fuerza hasta el momento propicio, el asecho creciente sobre su antagonista. Justamente, a lo largo de ese año Andrés no sólo aguarda la mejor ocasión para un enfrentamiento, sino que además logra comprender el abuso que Rosendo inflige a muchos comunarios como él: una vigilia comprensiva entonces, y no meramente vindicativa.

Teniendo en cuenta que en la cosmovisión andina el vínculo con el mundo circundante no es de tipo instrumental sino ceremonial, y que la realidad se expresa a través de

²⁵ Nótese el lugar periférico en la representación de la desobediencia y la lucha popular que tienen las mujeres en los primeros trabajos del GU, asociadas fundamentalmente al dolor privado, el duelo, la vulneración del cuerpo y la religión. Si en *Revolución* la representación de las mujeres queda ligada a la fe y el sufrimiento impotente, y en *Ukamau* a la violación, la agresión física y la muerte; en *Yawar Mallku* se observa un primer desplazamiento hacia una representación más compleja de la campesina y la mujer urbana-popular. En *Paulina* se resalta no sólo la vulneración (ha sido esterilizada: imposibilitada para dar vida), sino también la capacidad para movilizarse y buscar ayuda en pos de conservar la salud de su esposo, planteando una agencia más activa, aunque de carácter familiar. El salto cualitativo se observa en *El coraje*, donde las mujeres tienen un papel sobresaliente y su agencia se vuelve política, clasista y organizada. Este tipo de figuración se mantiene y profundiza en *Las banderas del amanecer* (1983).

símbolos, detengámonos en la inclusión del ritual contra el granizo: la celebración al viejo Dios Toro. Dicen los campesinos:

Comunario I: Estás bien pago con nuestra ofrenda. Tendrás siempre nuestro homenaje viejo Dios Toro. Esta es tu ceremonia. Aquí están tus obsequios, tu comida.

Comunario II: No nos hagas ningún daño. ¡Haz que se vaya el granizo! Debes desterrarlo para siempre.

Todos: Azótenlo, azótenlo. Vete granizo. ¡Arrójenle piedras, persíganlo hasta que se vaya!

105

La ceremonia culmina cuando la comunidad arroja piedras al icono que representa al granizo, las cuales caen ruidosamente en el lago. Tal vez, en la imagen ritual del granizo como aquello que “castiga las chacras” —como advierten los comunarios—, es decir, que castiga la tierra, el cuerpo y el esfuerzo de la comunidad, se entrevera la figura de Rosendo Ramos, quien hostiga a los campesinos y que también, como el granizo, será golpeado con piedras hasta morir, en la secuencia siguiente. La puesta en escena de este ritual es el prolegómeno religioso de la acción histórico-política que llevará adelante Mayta poco después. De ahí que la persecución, lucha y asesinato de Rosendo responda tanto a motivaciones íntimas (la destrucción de la dicha marital) como a motivaciones colectivas, imbricándose entonces, en una figuración ch’ixi las temporalidades: subjetiva-mnémica (del esposo), ritual-ancestral (comunitaria) y cronológica (histórica) del año transcurrido tras la muerte de Sabina.

La secuencia de cierre se desencadena con el viaje del mestizo, quien va rumbo a la mina donde se encuentra un hermano suyo, internándose en un paisaje que el film ha configurado como ajeno a él y próximo a Andrés. El tratamiento visual de esta escena vuelve cada vez más pequeña e impotente la figura de Ramos y más inmenso el entorno natural, y por continuidad semántica, más fuerte a Mayta. Rosendo oye entremezclado con el viento altiplánico la melodía aymara, y sospecha varias veces que es seguido. En uno de sus altos en el camino, justo cuando está almorzando, es sorprendido por el campesino que lo ha acorralado tras un largo periplo a pie. El montaje fragmenta, como cuando la violación, el cuerpo de Ramos: más aún, lo bestializa en su grotesca forma de comer, reforzando el sentido parasitario del sector social que representa.

El agón final se desenvuelve sin mediación alguna: signo de fracaso del intercambio dialógico. Esa lucha sorda y rabiosa, ese duelo de puños y piedras, es representado alternando dos puntos de vista. El primero, distante, sitúa la pelea en un enorme plano general: es parte del paisaje, casi un mínimo punto en su extensión jaspeada de blancos, negros y grises. Podría aventurarse que es el punto de vista de la Naturaleza, testigo de la vida y la muerte de los hombres. El segundo, excesivamente próximo, troza ambos cuerpos en un *decoupage* febril de primeros planos y planos detalle (con escasos planos enteros), casi como si la cámara, y por extensión el espectador, fueran un tercer adversario. Lo estallado del montaje está en plena consonancia temático-formal con lo estallado de la identidad: demuestra la inexistencia de puentes entre series culturales co-presentes/co-partícipes de la misma configuración. En efecto, ese cuerpo a cuerpo jadeante entre Andrés y Rosendo es la expresión visual y dramática ch’ixi más acabada de la lucha contendiente que se despliega en y constituye a la abigarrada sociedad boliviana. Aunque el indígena consiga salvarse, la clausura narrativa es áspera: deja al espectador tan dramáticamente desorientado como al protagonista. En medio de un gran plano general en el que apenas puede ser advertido, Andrés encarna la impotencia y

desintegración causadas por una formación social violenta y segregadora: una formación social que se impone negar su propio rostro, por vergonzosamente ch'ixi.

4. Tensiones y posibilidades de la identidad

Aún con sus contradicciones, en este primer paso de su trayectoria se perciben la originalidad estética, capacidad de interpelación a los públicos y compromiso político característicos del GU. A grandes rasgos esa trayectoria, que llega hasta el presente con *Juana Azurduy* (2016) y que cuenta con más de cincuenta años de labor ininterrumpida, no se alejará de los temas y preguntas planteadas en esta cinta: la identidad nacional, la violencia, la lucha por la dignidad, la cultura indígena, las memorias subterráneas.

Al abordar el caso propuse una nueva estrategia de lectura reconociendo como productivo el “desajuste” entre núcleos semánticos, objetivos políticos y estéticas audiovisuales. En efecto, lo consideré como la expresión de aquello que *Ukamau* pone en escena como su asunto diegético: la condición problemática e inestable de la identidad nacional. En correspondencia con una sociedad abigarrada —caracterizada por la superposición de distintos principios reguladores de las relaciones de producción—, *Ukamau* no puede sino ser una red heterogénea de confrontaciones entre signos, discursos, materiales y sensibilidades discordantes, que a través de figuraciones ch'ixi denuncia la imposibilidad de una identidad boliviana homogénea y singular.

Para sostener esta hipótesis tuve en cuenta tres ideas teóricas. A partir de la noción de abigarramiento definí el tipo de formación en la que se inscribe y a la que problematiza el film; por medio del concepto de heterogeneidad di cuenta de la dinámica relacional entre elementos disímiles y constitutivos que hacen a la factura y la trama significativa de la película; y a través de la idea de figuración ch'ixi, advertí la aparición de composiciones heteróclitas en aspectos formales y motivos icónicos y narrativos.

Ukamau denuncia la persistencia —aún tras la Revolución de 1952— de la violencia segregacionista y subordinación de la cepa india, y de ese modo trasgrede el discurso nacionalista estatal hegemónico: ésta es la forma de intervención política del GU, su compromiso con el presente y con los sectores populares. Un compromiso que será retribuido con nada menos que con un nombre, una “identidad”.

Inicialmente, Sanjinés, Soria y Rada —tres paceños letrados y cultos— habían elegido “Kollasuyo Films” como nombre del colectivo. El primer vocablo designa —dentro del Tawantinsuyu, es decir del Imperio Incaico— el área (suyu) sur (qulla), que se extendía entre el sur peruano y el altiplano boliviano, y cuyo centro se ubicaba en el lago Titicaca. Esa nómina indígena que remitía a un tiempo antiguo, se combinaba con la palabra “films” expresando un tipo de producción cultural específica con medios técnicos y tecnológicos modernos. Pero este nombre duró pocos años. El GU adquirió el suyo y definitivo durante la difusión alternativa del film analizado. En su propia lengua, fueron las comunidades quienes adjudicaron, *donaron*, al colectivo su identidad, pues al verles llegar para las exhibiciones ambulantes, decían: “¡Ahí vienen los Ukamau!”, en alusión a su primer largometraje. “Ukamau” es una palabra aymara con énfasis exclamatorio, cuya acepción es “¡así es!”, pero también significa “¡así somos, y qué!”, y denota autoafirmación. Por otro lado, la expresión “grupo” señala no sólo una forma de trabajo y de producción, sino también un posicionamiento ideológico en sintonía con el clima de época del cine militante latinoamericano de los sesenta y setenta. En suma:

aprovechando el impacto mediático de la premiación en Cannes y el reconocimiento internacional adquirido a partir del film homónimo, y haciendo converger un pronunciamiento político colectivo cifrado en clave revolucionaria —matriz moderna-occidental-racional—, con la nominación cultural realizada desde sus interlocutores privilegiados —matriz indígena holística—; la identidad del GU se fue desplegando con varios ejes de referencia, y negociando sus rasgos característicos en tensión irresoluble.

Fue justamente la película que abrió la banda sonora a una lengua mayoritaria pero silenciada, que le dio rostro ch'ixi —indígena, mestizo y q'ara— y ánimo rabioso a la condición boliviana, que se esforzó en traducir un tiempo Otro con lenguaje moderno, aquella que proporcionó los cimientos al “sello Ukamau”. *Ukamau* ofreció un diagnóstico de la identidad nacional y fue carta de presentación de un joven grupo de producción audiovisual que, a la postre, cambiaría las prácticas y sentidos del cine boliviano y latinoamericano.

Bibliografía

- AIMARETTI, María Gabriela, *Producción estética, intervención social y simbolización de la memoria cultural en Bolivia: Grupo Ukamau y Teatro de los Andes. Experiencias de una tendencia de producción cultural de horizonte político*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2015.
- ANTEZANA, Luis, *Dos conceptos en la obra de René Zavaleta Mercado. Latin American Studies Center Series N° 1*. University of Maryland at College Park, 1991.
- CORNEJO POLAR, Antonio, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Centro de Estudios literarios “Antonio Cornejo Polar” y Latinoamericana Editores, 2003.
- ESPINAL, Luis. “‘Ukamau’. Un film magnífico y nacional”, en *Diario Presencia*, martes 4 de marzo de 1969, s/d.
- _____, “Ukamau”, en *Semanario Aquí*, 27 de abril de 1979, s/d.
- ESTERMANN, Josef, *Filosofía andina: sabiduría indígena para un mundo nuevo*, La Paz, ISEAT, 2006.
- GARCÍA PABÓN, Leonardo, “Indigenismo y sujetos nacionales en el cine de Jorge Sanjinés. A propósito de *La Nación Clandestina*”, en *La Patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*, La Paz, UMSS y Plural, 1998, 249-262.
- GRIMSON, Alejandro, *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.
- GUMUCIO DAGRÓN, Alfonso, *Historia del cine boliviano*, La Paz, Los amigos del libro, 1982.
- HANLON, Dennis Joseph, *Moving cinema: Bolivia's Ukamau and European political film, 1966-1969*, PhD (doctor of Philosophy) thesis, University of Iowa, 2009.
- KENNY, Sofía, *Buscando el otro cine. Un viaje al cine indigenista boliviano*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2009.
- MESA, Carlos, *La aventura del cine boliviano*, La Paz, Gisbert, 1985.

- MORAÑA, Mabel, “De metáforas y metonimias: Antonio Cornejo Polar en la encrucijada del latinoamericanismo internacional”, en Mabel Moraña (ed.) *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*, Santiago de Chile, Cuarto Propio e Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000, 221-232.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia, *Chixinakax Utxiwa- Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Buenos Aires, Tinta Limón y Retazos, 2010.
- ____ “Un mestizaje colonial andino. Una hipótesis de trabajo”, en *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*, La Paz, La mirada Salvaje y Piedra Rota, 2010, 64-114.
- ____ “En defensa de mi hipótesis sobre el mestizaje colonial andino”, en *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*, La Paz, La mirada Salvaje y Piedra Rota, 2010, 115-135.
- ____ *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2015.
- Sanjinés, Javier, “Transculturación y subalternidad en el cine boliviano”, Alejandro Brunzual (comp.) *Objeto Visual: Cine, política y Memoria*, n° 10, año XII, Caracas, 2004, 11-29.
- ____ *El espejismo del mestizaje*, La Paz, Embajada de Francia, Instituto Francés de Estudios Andinos y Fundación PIEB, 2005.
- ____ “La estética transculturadora de una revolución frustrada”, en Mariano Mestman (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Buenos Aires, Akal, 2016, 125-150.
- SANJINÉS, Jorge. “Ukamau y Yawar Mallku. Entrevista a Jorge Sanjinés”, en Carlos Mesa (coord.), *Cine Boliviano: del realizador al crítico*, La Paz, Gisbert, 1979, 135-153.
- SANJINÉS, Jorge y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, México, Siglo XXI, 1980.
- ____ “La experiencia boliviana”, en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, México, Siglo XXI, 1980, 13-33.
- ____ “Sobre un cine contra el pueblo y por un cine junto al pueblo”, en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, México, Siglo XXI, 1980, 74-81.
- SEGUÍ FUENTES, Isabel, *Variaciones de la instancia enunciativa en el cine del Grupo Ukamau*, Tesis de maestría inédita, Universitat de València, 2013.
- WOOD, David, “Vanguardias e indigenismos: Revolución, Ukamau y el proyecto nacional”, en Grupo Rev(b)elando imágenes (comp.), *Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau. Reflexiones y testimonios. Tierra en trance, Cuadernos de Cine Latinoamericano*, Buenos Aires, Editorial Tierra del Sur, 2010, 51-58.
- ____ *El espectador pensante. El cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau*, Colombia, La Carreta Editores e Instituto de Investigaciones Estética (UNAM), 2017.
- ZAVALETA MERCADO, René, “Las masas en Noviembre”, en René Zavaleta Mercado (comp.) *Bolivia hoy*, México, Siglo XXI, 1983, 11-59.
- ____ *Lo nacional-popular en Bolivia*, México, Siglo XXI, 1986.

Cómo citar este artículo:

Aimaretti, M^a. (2019). Dislocamientos y pugnas irresolubles. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, (16), 93-108.
