

***Wara Wara* (José María Velasco Maidana, 1930): alegoría cinematográfica del nacimiento de una nación¹**

por Jorge Sala y Rodrigo Romero Zapata*

Resumen: En el marco de la cinematografía latinoamericana en su etapa silente, *Wara Wara* (José María Velasco Maidana, 1930) constituye un caso excepcional por tratarse del único largometraje boliviano conservado en la actualidad luego de un arduo proceso de restauración y reconstrucción integral. El objetivo de este trabajo es analizar algunos de sus elementos formales – organización del relato, configuración de personajes, construcción genérica– en función de entablar conexiones entre dichas elecciones y las corrientes centrales de pensamiento sobre lo nacional desplegadas a lo largo de la primera mitad del siglo XX en Bolivia. Tomaremos particularmente en consideración los textos *Creación de la pedagogía nacional*, de Franz Tamayo (1910) y *Raza de bronce*, de Alcides Arguedas (1919). Al igual que estos, la película de Velasco Maidana se erige en discurso cinematográfico fundacional sobre la Nación boliviana, asumida como el resultado del encuentro y la mezcla entre culturas.

Palabras clave: cine silente boliviano, mestizaje, identidad nacional.

Abstract: In the context of early Latin American cinema *Wara Wara* (1930, Jose Maria Velasco Maidana) is the only Bolivian feature film that has been preserved through a painstaking process of restoration. This article focuses on analyzing formal elements of the story such as structure, characterization, and generic constraints to arrive at the main schools of thought on the construction of the Bolivian nation during the first half of the twentieth century. Along these lines, the melodramatic story that exposes the forbidden inter-ethnic relationship between the white conqueror and the Indian princess, should be compared with two famous texts based on similar assumptions, that is, Franz Tamayo's *Creation of National Pedagogy* (1910) and Alcides Arguedas's *Bronze Race* (1919). Very much as these literary texts, Velasco Maidana's film stands as the Bolivian Nation's founding cinematic discourse, articulated as the result of the meeting and mixing of cultures.

Key words: silent Bolivian cinema, miscegenation, national identity

¹ El presente trabajo fue posible gracias a la generosa colaboración de la Fundación Cinemateca Boliviana y especialmente de su directora, la realizadora Mela Márquez, quien nos facilitó una copia del film. *Wara Wara* no tuvo, hasta el momento de redacción de este ensayo, una difusión comercial y contó solamente con proyecciones en dicho espacio –en donde pudimos verla por primera vez– y en algunos festivales de cine, como fue el caso del BAFICI en 2011.



Durante los últimos años ha venido produciéndose un fenómeno curioso en lo que atañe a la recuperación y restauración de películas del período silente en Latinoamérica. Una serie de hallazgos de materiales hasta entonces considerados perdidos, su restauración y difusión han sido una constante en los diferentes países del subcontinente. Entre los múltiples casos que han hecho renacer el interés por el estudio de los años primigenios de dichas cinematografías, la recuperación del largometraje de ficción boliviano *Wara Wara* (José María Velasco Maidana, 1930) ha resultado uno de los más notables. La historia que la precedió podría inscribirse, parafraseando a Carlos Mesa como un nuevo capítulo de *la aventura del cine* del hermano país. En 1989, Mario Fonseca, nieto de Velasco Maidana recibe como herencia un baúl que había permanecido guardado en la casa familiar durante 50 años. En su interior se conservaban un conjunto de recortes de prensa, partituras y 63 rollos de nitrato correspondientes a las filmaciones que su abuelo, pionero de la cinematografía boliviana, había realizado entre 1925 y 1930. Tras su donación a la Cinemateca Boliviana, dirigida en ese momento por Pedro Suzs, se llegó a la conclusión de que, entre los materiales encontrados, se hallaban los negativos de cámara del film *Wara Wara*. Luego de un arduo trabajo de

reconstrucción a cargo del realizador Fernando Vargas Villazón, se obtuvo una versión nueva de aquel film estrenado el 9 de enero de 1930.²

Más allá de la importancia que revistió este hallazgo para la cinematografía boliviana, dado que se trata del único largometraje silente que sobrevive en la actualidad, la posibilidad de revisar el film abre el camino para pensar algunas cuestiones relativas a la relación que el mismo guarda con respecto a un conjunto de pensamientos propios de la época en que fue gestado. En este sentido, algunos de los temas que conforman la trama de *Wara Wara*, pueden ser analizados a la luz de las propuestas que pensadores como Franz Tamayo, en *Creación de la pedagogía nacional* (1910) y Alcides Arguedas en *Pueblo enfermo* (1909) y *Raza de bronce* (1919) construyeron en función de delinear un imaginario de la nación boliviana en las primeras décadas del siglo XX. La importancia de estos autores radica en el hecho de que, en sus textos, se introducen por primera vez algunas cuestiones que resultarán centrales para el futuro desarrollo del país. Tal como afirma Leonardo García Pabón, Arguedas y Tamayo “ponen en el centro de sus obras las razas bolivianas –al indio sobre todo– pero en función de su pertenencia y participación en la vida nacional”. (García Pabón, 2010: 7). Nuestra búsqueda gira en torno a poner en diálogo estos textos fundamentales en la concreción de una moderna mentalidad nacional boliviana con el film de Velasco Maidana, particularmente teniendo en cuenta el tratamiento que recibe el tema racial y el cruce de culturas con respecto a la gestación de una nueva nación. Por otra parte, nos parece importante tomar en consideración algunas cuestiones relativas a su singular contexto de producción en función de cartografiar las posiciones de los artistas e intelectuales de esos años.

² Para una cronología detallada de la reconstrucción del film, remitimos al excelente ensayo de Fernando Vargas Villazón (2010), quien fue el principal responsable de las tareas de organización y recomposición del material hallado.

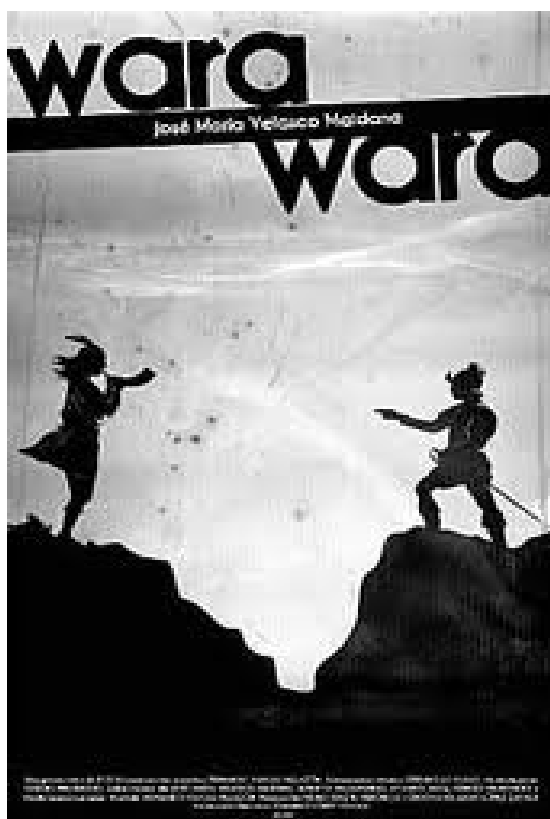
La formulación de las ideas nacionales en el primer tercio del siglo XX

Los años que comprenden las producciones culturales que tomamos en consideración se encuentran enmarcados alrededor de una serie de procesos históricos que incidieron en la necesidad de repensar las categorías que hasta entonces habían servido de sustento para comprender a Bolivia. Podría afirmarse que la historia intelectual local del primer tercio del siglo pasado se encuentra signada por dos derrotas que calaron hondo en la mentalidad nacional. El punto de inicio se sitúa dentro de los acontecimientos suscitados por la Guerra del Pacífico (1879-1883), contienda que enfrentó a Chile contra Perú y Bolivia y que significó para esta última la pérdida de sus territorios con salida al mar; en segundo lugar, el hecho que marca el fin de esta etapa podría ubicarse en los años que sucedieron a la Guerra del Chaco (1932-1935), acción bélica que significó para el país andino la cesión de una porción importante de su territorio –en este caso del Oriente– a manos del vecino Paraguay.

Los efectos producidos por La guerra del Pacífico coadyuvaron a la emergencia de un “nacionalismo exacerbado” (Lorente Medina, 1988: 426). Sumado a este hecho, en 1899, la rebelión indígena liderada por Zárate Willka, en el marco de la guerra entre liberales y conservadores que dividía al país, colocó en el centro de la escena a este sector social que, aunque primordial dentro de la conformación del país, había permanecido silenciado y oculto. Estos procesos sirvieron de sustento para la gestación de diversas corrientes de pensamiento que tuvieron a la cuestión racial como uno de sus temas medulares. Los acontecimientos políticos con los que se inició el nuevo siglo pusieron sobre la palestra el hecho de que “el indio además de ser un elemento social conflictivo pasaba ahora a ser parte de la problemática de lo nacional. Se convierte en elemento esencial, aunque molesto, de toda subsecuente propuesta de un Estado moderno” (García Pabón, 2010: 109). En tanto en las producciones culturales previas a estos sucesos el problema indígena y los tópicos

vinculados al mestizaje no asomaron con fuerza dentro de la agenda ideológica de los intelectuales, durante toda esta etapa pasarían a convertirse en cuestiones centrales desde las cuales debían articularse los preceptos sobre la nación.

Wara Wara en la encrucijada nacional



No resulta casual, por tanto, que Velasco Maidana haya optado por llevar a la pantalla con *Wara Wara* una obra teatral en la que resonaran estos aspectos. *La voz de la quena*,³ el drama histórico en el que se basa el film, inaugura una tradición al incorporar por primera vez dentro de los escenarios locales algunos tópicos relativos a la conquista y la situación de los indígenas. Su autor, Antonio Díaz Villamil, quien además colaboró en la construcción del guión de la película, formó parte de lo que se conoce como la “Generación del 21”. Uno de los

objetivos nucleares de este grupo –compuesto, entre otros, por Alberto Saavedra Pérez, Carlos Aramayo y Enrique Baldivieso– estuvo ligado a la construcción de una dramaturgia atenta a dar cuenta de estos temas. Con ello, la incipiente dramaturgia local produce un quiebre con respecto a la tradición precedente. Este movimiento “aborda la problemática del mestizaje, hasta entonces intocada. Examina el conflicto rural relevando la personalidad del

³ Se estrenó el 7 de octubre de 1922, por la Compañía Ateneo de la Juventud en el Teatro Princesa de La Paz, iniciando la temporada de teatro nacional.

indio y plantea las características de la división sociológica cholo-señorito” (Salmón De La Barra, 2011: 206).

La génesis del film se sitúa dentro de este contexto en el que los temas locales se pusieron en el centro de la escena. Al mismo tiempo, las características de este proyecto exhiben la formación de un incipiente campo cultural organizado alrededor de imperativos propios. Si bien la cinematografía boliviana silente no logró desarrollar una producción numéricamente significativa, entre 1925 y 1933 produjo cuatro largometrajes de ficción.⁴ Al igual que en los otros casos, la concreción de *Wara Wara* partió de un intento mancomunado entre artistas de diversas disciplinas por llevar a la pantalla temáticas locales. Rodado de manera artesanal, trabajando durante los fines de semana a lo largo de dos años, en el film se dan cita algunos nombres célebres como los de Guillermo Viscarra Fabre –poeta que interpretó el papel de padre de la protagonista– y Arturo Borda, uno de los artistas plásticos más importantes del momento, quien, además de la construcción de los escenarios, formó parte del elenco ocupando el papel del sacerdote Huillac Huma.

Su relato está ambientado en el Siglo XVI, en tiempos de la llegada de los conquistadores españoles a la tranquila Hatun Colla en los alrededores del Lago Titicaca. Tras la derrota de su pueblo en manos de los españoles, Wara Wara, joven ñusta heredera del linaje incaico, representa la única posibilidad de supervivencia de la cultura originaria. Recluida en las montañas, conoce al español Tristán de la Vega, quien sale en su defensa luego del intento de violación por parte de otros conquistadores. Este acontecimiento articula el núcleo central de la trama, de corte melodramático, planteando la relación imposible entre la indígena y el hombre blanco. Finalmente, luego de una serie de instancias de confrontación entre los grupos antagónicos, la historia se

⁴ Durante el primer centenario de la fundación de la República, Pedro Sambarino y Velasco Maidana estrenaron, respectivamente, *Corazón aymara* y *La profecía del lago*; a estas le siguieron *Wara Wara* (1930) y *Hacia la gloria* (Mario Camacho, José Jiménez y Raúl Durán, 1933).

resuelve con el triunfo de la pareja protagónica y el albor de una nueva etapa para la historia de la nación de la mano de la unión de las razas adversarias.

En términos formales, el film de Velasco Maidana oscila entre una puesta en escena que recuerda a las formas más antiguas del cine y la adopción de estrategias narrativas que sorprenden por su originalidad y modernidad. En gran parte del metraje, la elección compositiva opta por presentar las situaciones a partir de planos generales omnicomprensivos en los que las acciones de los personajes se despliegan como si se tratara de un escenario teatral. No obstante dicho predominio, también encontramos una cantidad considerable de primeros planos de los personajes, cuya función narrativa se liga a los momentos de creciente intensidad dramática propuestos por el relato. Su organización espacial alterna aquellas acciones situadas en interiores en las que predomina el uso de una escenografía básica de “telón pintado” con un número significativo de imágenes rodadas en locaciones naturales que brindan un plus de realismo al drama histórico. En este sentido sobresalen aquellos tramos filmados en los alrededores del Lago Titicaca por la belleza de su composición, los cuales demuestran un conocimiento por parte de su realizador de aspectos relativos al manejo plástico de la fotografía y la puesta en escena.

Entre los elementos innovadores presentes en *Wara Wara* la secuencia en la que se narra el encuentro de la pareja protagónica resulta de particular interés. En ella se introduce un *flashback* que se distingue del estilo total del film al desarticular su linealidad. Esta se inicia con el ingreso del cuerpo malherido de Tristán de la Vega, cargado por dos indígenas hasta la cueva en la que se encuentran reclusos los lugareños. La entrada de la protagonista impide el ajusticiamiento del hombre blanco que los indígenas pretendían llevar a cabo como ofrenda a los dioses. El relato que hace Wara Wara en su defensa, contando cómo el español la salvó del intento de violación por parte de otros integrantes del grupo de invasores se materializa en una sucesión de escenas que, en términos narrativos, formulan una alternancia entre el presente del

relato con las acciones precedentes. Esta situación, retomada punto por punto de la obra teatral, difiere de ella en el uso de elementos propiamente cinematográficos que son utilizados para su despliegue en pantalla. Así, en tanto en la pieza original los hechos son exclusivamente referidos oralmente, Velasco Maidana se vale del montaje para actualizar escénicamente los acontecimientos descritos por la protagonista. Mediante este recurso, la puesta en escena apunta no solamente a una conjugación de temporalidades sino que, en simultáneo, otorga unidad a dos espacios distantes pero continuos: el interior de la cueva –a todas luces una reconstrucción en estudio– y el espacio abierto de las montañas –filmado en locaciones naturales– en el que se sitúa la historia del ataque a la princesa y su posterior salvataje.



Asimismo, la incorporación de este recurso sobresale por su capacidad de configurar un tipo particular de *suspense narrativo*. De acuerdo a Tom Gunning, la sistematización de elementos de este tipo producen una complejización al interior de la narración, en tanto “ya no es simplemente una cuestión de cuando

algo ocurrirá, sino precisamente lo que va a ocurrir, mientras el mundo de la historia y sus agentes crean una situación con varias resoluciones posibles” (Gunning, 1991: 54). A partir de la suspensión dilatoria de la acción principal en presente –el sacrificio– mediante la inclusión de un acontecimiento equivalente en cuanto a su violencia provisto por el *flashback*, se genera en el espectador una intensificación de las expectativas con relación al devenir de la trama. Además, resulta notable que sea justamente en el momento de narrar el encuentro de los protagonistas en donde emergen los recursos innovadores, puntualizando el carácter fundamental que tendrá este suceso dentro de las acciones que se desplegarán *a posteriori*.

Esta secuencia, a la vez que inaugura el derrotero melodramático, cumple otro papel fundamental dentro del relato al delinear las cualidades positivas de los protagonistas respecto al entorno del que provienen. En tanto los demás españoles son presentados como seres viles capaces de cometer actos atroces contra una mujer indefensa, Tristán de la Vega se carga de sentidos heroicos al enfrentárseles. En concordancia, Wara Wara también desafía los preceptos de venganza de los suyos al defender a Tristán y evitar su sacrificio. La función del montaje, entonces, ubica especularmente dos acciones en las que los personajes se distinguen de sus grupos de pertenencia, es decir sectores en pugna que piensan al otro exclusivamente en tanto que enemigo.

Independientemente de las cualidades innovadoras en su tratamiento formal, el tópico de la violación al personaje femenino permite asociar tanto a la película como al texto dramático original con una tradición fundante de pensamiento sobre el problema indígena elaborada por esos años. Este acontecimiento posee una relación intertextual directa que uniría estas obras con otro hecho semejante descrito en la novela de Alcides Arguedas *Raza de bronce*. Arguedas es indiscutiblemente uno de los más destacados y reconocidos pensadores sociales bolivianos del siglo XX. Su obra ensayística y narrativa catapultó, y más aún, posicionó al indigenismo como corriente literaria,

puntapié inicial para la posterior producción artística de toda una nación. En este sentido, “*Raza de Bronce* se considera la primera gran novela indigenista del continente y narra la situación de opresión e injusticia en que vive un poblado de indios de la cordillera andina y el altiplano boliviano, sometidos a la explotación de los patronos criollos, y obligados a sufrir sus caprichos crueles e incluso sádicos, que terminan con el desenlace de una sangrienta rebelión final” (Martín de Marcos, 1998: 48).

En uno de sus episodios se narra la concreción del abuso y muerte a una indígena –llamada, no casualmente Wata Wara– por parte de los hacendados blancos dueños de la tierra. En la novela, la violación constituye no sólo la suma de los vejámenes llevados a cabo por los blancos contra los pueblos originarios sino que a su vez conlleva sentidos simbólicos que se valen de lo explícito de un acto de este tipo para problematizar las implicancias del avance del enemigo en el territorio indio. En el film, esta inclusión no aparece sólo como cita sino que, asimismo, se coloca en idéntico sentido que en sus textos precedentes. En estas propuestas, la configuración de lo femenino aflora ligada a la tierra, o más precisamente a la nación. El abuso sexual –o su intento–, entonces, no representan acciones aisladas sino que condensan sentidos que remiten a la conquista del cuerpo social en su conjunto. Según García Pabón “es tan fuerte y tan codificada esa asociación que deja de ser metáfora para devenir símbolo alegórico del territorio nacional y sus recursos” (2010: 124).

Mientras para Arguedas la violación a Wata Wara constituye el suceso desencadenante de la rebelión indígena, para el texto dramático y el film este hecho, por el contrario, posibilita el inicio del idilio amoroso y, por ende, el potencial encuentro entre las culturas antagónicas. La transformación del sentido que adquiere al interior de los relatos plantea, según creemos, una modificación en la valoración de la visión que los intelectuales sostuvieron respecto a las relaciones interraciales a lo largo de estos años. Esta cuestión

se pone en evidencia de manera más clara en los diversos finales que estas obras desarrollan.



El elemento más sobresaliente en lo relativo a la transposición de la obra dramática que el film realiza tiene que ver con la modificación del desenlace. En tanto, en líneas generales, el relato fílmico sostiene los núcleos principales planteados por el texto, es en su desenlace donde se produce una divergencia que, nos parece, no resulta casual. En el texto original el personaje femenino, se rehúsa a abandonar los

preceptos de su herencia cultural, renegando del amor por el extranjero. Sobre el final del último acto, Nitaya⁵ expresa:

NITAYA: (Retrocede y evitando a Tristán). No, Tristán, yo no puedo, no te debo amar. La sombra del pasado se interpone entre los dos. Yo no puedo llegar hasta ti. Tendría que pasar sobre la sangre de los míos que los tuyos han derramado sin piedad... Tristán, tu perteneces a la raza que ha destruido mi pueblo, yo soy del pueblo ultrajado, del pueblo víctima (Díaz Villamil, 1988: 97).

[Más adelante]

⁵ Curiosamente, entre el texto dramático y el film hay un trastrocamiento de los personajes femeninos. En tanto en la obra de Díaz Villamil la protagonista es Nitaya y su madre Wara Wara, en el film se invierten los roles. Probablemente esto se deba a que, como afirma Vargas Villazón “el cambio del título, de *El ocaso de la tierra* del sol a simplemente *Wara Wara* posiblemente obedecía al deseo de posicionar en Bolivia una ‘diva’, como las del cine italiano” (2010: 96).

NITAYA: (con sobresalto). ¿Huir?... ¿Abandonar a los míos? ¿Traicionar sus esperanzas? ¿Alejarme de la tumba de mis padres? ¿Renegar mi raza?

TRISTÁN: ¡Nitaya! Nuestro amor vale más que todo eso... Dejas ya el pasado. Nuestro cariño es el presente y vivamos para él... (...) Tu raza y tu tierra son hostiles a nuestro amor. Los tuyos ya lo han dicho, jamás tolerarán que su idolatrada ñusta ame a un blanco. Nuestra dicha es imposible aquí (105-106).

La versión fílmica, por el contrario, concreta un final feliz en el que se recomponen las contradicciones formuladas entre los sectores en pugna y se celebra la unión de las culturas. El último plano de la película reúne a la pareja protagónica en un abrazo. La mirada de ambos se funde con la del Lago Titicaca colocado como trasfondo apacible. Enmarcando la escena se sobreimprimen los perfiles de un indígena y un español, cara a cara, enfrentados. Frente a la confrontación de culturas que dichos perfiles representan, el encuentro final entre Wara Wara y Tristán de la Vega sintetiza la posibilidad de unificación que será la clave del futuro histórico para Bolivia.

Es pertinente preguntarse por las posibles causas que produjeron tal transformación. Más aún al tomar en cuenta que unos años antes, Velasco Maidana sufrió los embates de la censura pública al dar a conocer un film en el que se relataba el amorío entre una mujer blanca de las clases acomodadas y un indígena, ambientada en tiempo presente. *La profecía del lago* (Velasco Maidana, 1925) constituye un antecedente en el abordaje de las relaciones interétnicas, pero, a diferencia del éxito que obtuviera *Wara Wara* años más tarde, este film fue considerado inmoral y se obligó a su realizador a quemar toda copia existente.⁶ Evidentemente el realizador sostenía un pensamiento

⁶ Una noticia aparecida en la prensa local informaba, con motivo del estreno de la película: “El señor Modesto Velasco fue notificado para presentarse en las oficinas de la Intendencia Municipal, donde se le había ordenado la entrega de la cinta titulada ‘La profecía del lago’ con objeto de procederse a una incineración. Creemos que el inspector de Espectáculos y que el Consejo mismo se extralimitan en sus atribuciones en este asunto. Pues si se considera inconveniente la presentación de la citada película, deberían limitarse a prohibir su exhibición en los teatros o cines de la localidad, mas en ningún caso ordenar la entrega de ella para su incineración o cualquier otro fin. Véase “La profecía del lago’. Se ordenó la incineración de la

desde sus films en los que se distanciaba de algunas de las proposiciones de Arguedas con relación al indígena –visto por éste como ocioso, inmoral y peligroso– para abrazar, en cambio, los postulados que otro intelectual contemporáneo como Franz Tamayo elaboraron en su ensayo *Creación de la pedagogía nacional*.

Este libro está conformado por un conjunto de artículos publicados semanalmente en el periódico *El Diario* en el año 1910. Texto fundamental en el que el autor propone considerar al colectivo nacional íntimamente relacionado con el indio que hasta ese entonces era totalmente soslayado dentro de las reflexiones que constituían los fundamentos de una nacionalidad moderna. Al examinar los modos en que se han interpretado los problemas nodales de Bolivia, Tamayo llega a la conclusión de que:

Se habla de conglomerados étnicos, de que en orden de razas somos un conjunto de elementos heteróclitos, sin unidad histórica ni de sangre, que nuestro fondo étnico es un crisol donde se han fundido diversas humanidades, y se saca de esto la consecuencia –no sabemos con qué fundamento– de que no existe o no puede existir un carácter nacional, una ley biológica especial, lo que se llamaría un patrón, una medida y un molde raciales que sirviesen de base y de guía en estas especulaciones y exploraciones.” (2010 [1910]: 31-32).

A partir del reconocimiento de esta falencia en el análisis, Tamayo construye una imagen en la que el mestizo ocupa el lugar preponderante en el futuro del país. “Según Tamayo la regla histórica de América sería el mestizaje. Se trataría de una fatalidad en la que perviviría latente la energía del indio, haciendo gala inclusive de modo indirecto de su superioridad broncea e indeleble” (Lozada Pereira, 2010: 118). Sin embargo, para este autor el mestizo en el que piensa no es el de su presente histórico sino aquel que emergerá de

película así titulada”, recorte de prensa sin fecha ni firma aparecido en el documental *La aventura del cine boliviano*, de Carlos D. Mesa G. y Mario Espinosa, 2010.

los cambios radicales propuestos por su proyecto pedagógico. En este sentido, se tornan más evidentes las razones del oprobio que significó para ciertos sectores el tema esbozado en *La profecía del lago* frente al éxito alcanzado por *Wara Wara*. El mestizo sólo es aceptable, parece plantear este hecho, si se sitúa en una temporalidad ajena –mítica en este caso– a aquella vivenciada por sus potenciales espectadores.



La incorporación de un personaje inexistente en la obra de Díaz Villamil – *Arawicu*, el profeta– opera como portador de los sentidos ideológicos alrededor del triunfo del mestizaje, los cuales concuerdan con las proposiciones de Franz Tamayo. Este personaje vaticina al principio la llegada de los españoles y es el responsable de salvar de la muerte a la pareja protagonista. Avanzada la trama, es él quien toma a su cargo el contacto con los foráneos –en la escena del encuentro con Barbolín Gordillo, el ayudante de Tristán– facilitando el ingreso

de estos a la cueva en la que se hallan ocultos los indígenas. Su papel, aunque secundario, resulta fundamental en cuanto, por su carácter de “sabio” posee la cualidad de reflexionar sobre las necesidades de su pueblo. En este sentido, su inclusión en el film sirve a los fines de ratificar la importancia que tiene la unidad racial para la gestación de una nueva nación, otorgándole un valor cardinal a la unión entre Wara Wara y Tristán, más allá de lo individual del hecho. En una de las escenas iniciales, luego de que su profecía le valiera el encarcelamiento por parte del reino, Arawicu se encuentra con Wara Wara y le anuncia: “solamente de ti dependerá la salvación de tu pueblo o su ruina”. Mientras en el texto dramático esta frase constituía un llamado a ocupar un rol de protagonismo en la venganza contra los españoles, aquí su sentido se trastoca con el devenir de la trama y las acciones llevadas a cabo por el profeta indio.

Conclusión

Mediante el examen de algunos elementos temáticos y formales hemos intentado posicionar al film *Wara Wara* dentro de las discusiones que rigieron la construcción de la Bolivia Moderna en los primeros tramos del siglo XX. Al compararlos con las estrategias llevadas a cabo por dos de sus textos fundacionales –*Raza de bronce* y *Creación de la pedagogía nacional*– se ha podido comprobar la decisión de los creadores del film de volcar los sentidos propuestos en *Wara Wara* en consonancia con las formulaciones de Franz Tamayo, distanciándose, por tanto, de los aspectos claramente racistas y de corte pesimista que se desprenden de la lectura de la textualidad de Alcides Arguedas. Pero así también, ha podido verse cómo, lejos de plantear una respuesta a los problemas contemporáneos, el film opta por un camino que evade parcialmente la confrontación con el hoy. En él la concreción del futuro mestizo de la nación sólo es posible en tanto se articula alrededor de un relato histórico (de tintes míticos) y no es, o no parece aceptable, en el presente de la sociedad. La imagen de la pareja interétnica mirando al horizonte funciona

como condensación dramática del inicio de una nueva era para Bolivia. A su vez, esta escena remite en su iconografía a otro plano final arquetípico de la cinematografía silente. *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, David W. Griffith, 1915) concluía del mismo modo, en su caso reuniendo a Ilsa y Rick (Representantes del Sur y el Norte de Estados Unidos) de cara al porvenir. En ambos casos, la resolución del conflicto individual expresado en el triunfo del amor se erige en símbolo de la superación de los problemas que dividieron a los respectivos países en bandos hasta entonces irreconciliables. El valor del film en la actualidad, más allá de estar claramente situado dentro de una corriente intelectual, está en su calidad de *alegoría nacional* que postula la necesidad de surgimiento de un Estado Nacional asumido como totalidad en la que se aglutinan los diversos sectores sociales que lo integran.

Bibliografía

- Arguedas, Alcides (1919). *Raza de bronce*, La Paz.
- _____. (1988) [1909]. *Pueblo enfermo*, La Paz.
- Díaz Villamil Gómez, Antonio (1987). *La voz de la quena*, La Paz: Urquiza.
- García Pabón, Leonardo (2007) [1998]. *La patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*, La Paz: Plural Ediciones.
- Gunning, Tom (1991). "El cine de los primeros tiempos y el archivo: modelos de tiempo e historia", en *Archivos de la Filmoteca*, N°10, Valencia.
- Lorente Medina, Antonio (1988). "Raza de bronce en la encrucijada biográfica de Alcides Arguedas", en Alcides Arguedas, *Raza de bronce. Wwata Wwara*, Madrid: Archivos, pp. 455-70.
- Lozada Pereira, Blithz (2010). *La educación del indio en el pensamiento filosófico de Franz Tamayo*, La Paz: CIMA.
- Manrique Gómez, Marta (2006). "Pueblo enfermo y Raza de bronce en la encrucijada nacional boliviana", en *Espéculo*, N°34, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/puenferm.html> (último acceso: 06/2013).
- Martín de Marcos, Gonzalo (2008). "Animales y animalización: indicios de realismo, naturalismo y simbolismo en Raza de bronce de Alcides Arguedas", en *Cuadernos del CILHA*, Año 9, N°10, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, pp. 47-58.

Naciff, Marcela (2008). "La raza de bronce de un pueblo enfermo, o Alcides Arguedas y el problema del indio", en *Cuadernos del CILHA*, Año 9, N°10, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, pp. 34-46

Salmón De La Barra, Raúl (2011). "150 años de actividad teatral", en Carlos H. Cordero Carraffa (comp.) *500 años de teatro en Bolivia: Testimonios y reflexiones desde el siglo VXI al XX*, La Paz: Embajada de España y Gobierno Autónomo Municipal de La Paz, pp. 202-217.

Tamayo, Franz (2010) [1910]. *Creación de la pedagogía nacional*, La Paz: Librería Editorial G.U.M.

Vargas Villazón, Fernando (2010). *Wara Wara. La reconstrucción de una película perdida*, La Paz: Plural Ediciones.

* Jorge Sala es licenciado en Artes, orientación en Artes Combinadas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Docente de la cátedra de Historia del cine universal de esa carrera. Actualmente se encuentra finalizando su Doctorado en Teoría e Historia de las Artes (Filosofía y Letras, UBA) gracias a una beca otorgada por el CONICET. Su tema de investigación se centra en el análisis de los préstamos e intercambios entre el cine y el teatro argentinos entre 1957 y 1976. Integra el Centro de Investigaciones y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE) y el Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA). Miembro de la comisión de publicaciones de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA) y del Comité Editorial de la revista *Imagofagia*. Es coautor de los dos volúmenes de *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros* (1896-1969) y (1969-2008) (Nueva Librería, 2009, 2011). Es autor de diversos artículos sobre cine y teatro en el marco de proyectos subsidiados.

Rodrigo Romero Zapata es abogado por la Universidad Católica Boliviana "San Pablo". Su tesis de licenciatura, titulada *Los efectos del Protocolo Complementario de 1929 en relación a Bolivia* se centró en el análisis histórico de los tratados vinculados a la Guerra del Pacífico. En la actualidad se encuentra cursando la Carrera de Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.