

El reencantamiento del mundo: Cine silente y paisajes de la nación en la “Bolivia del Centenario” (1925-1930)

Federico Ignacio Fort*

Resumen: El presente artículo analiza la construcción de ciertos paisajes nacionales en cuatro films del periodo silente del cine boliviano: *Corazón aymará* (1925), *La profecía del lago* (1925), *La gloria de la raza* (1926) y *Wara Wara* (1930). Se sostiene que los mismos elaboran un “paisaje-andino”, un “paisaje-memoria” y un “paisaje-rostro” respectivamente. A partir de ello, el trabajo afirma que dichas construcciones paisajísticas, junto a otras producciones visuales del periodo, han contribuido a un “reencantamiento del mundo” que, paradójicamente, se articuló con el avance del proceso modernizador boliviano. Dicho “reencantamiento” se basó en la edificación de imaginarios que aludían a la civilización de Tiwanaku. De esta forma, los paisajes construidos permitieron forjar la idea de que aymaras y quechuas son parte de una misma “raza” surgida de la mencionada civilización preincaica: lo que propició el proceso asimilatorio y, a su vez, imaginar a la nación boliviana a partir de una homogeneidad racial constitutiva.

Palabras Clave: paisaje; imaginario; nación; Tiwanaku; cine.

The re-enchantment of the world: silent cinema and landscapes of the nation in the “Bolivia of the Centennial” (1925-1930)

Abstract: This article analyzes the construction of certain national landscapes in four silent films from the Bolivian cinema: *Corazón aymará* (1925), *La profecía del lago* (1925), *La gloria de la raza* (1926), and *Wara Wara* (1930). It argues that they elaborate an 'Andean landscape,' a 'landscape-memory,' and a 'landscape-face,' respectively. Based on this, the work asserts that these landscape constructions, along with other visual productions of the period, have contributed to a 'reenchantment of the world' that, paradoxically, was articulated with the advancement of the Bolivian modernizing process. This 'reenchantment' was based on the construction of imaginaries that referred to the civilization of Tiwanaku. Thus, the constructed landscapes allowed for the forging of the idea that Aymaras and Quechuas are part of the same 'race' emerged from the aforementioned pre-Inca civilization: which fostered the assimilatory process and, in turn, imagined the Bolivian nation based on a constitutive racial homogeneity.

Keywords: landscape; imaginary; nation; Tiwanaku; cinema.

O reencantamento do mundo: cinema mudo e paisagens da nação na “Bolívia do Centenário” (1925-1930)

Resumo: Este artigo analisa a construção de certas paisagens nacionais em quatro filmes mudos do cinema boliviano: *Corazón aymará* (1925), *La profecía del lago* (1925), *La gloria de la raza* (1926) e *Wara Wara* (1930). Argumenta-se que eles elaboram uma 'paisagem-andina', uma 'paisagem-memória' e uma 'paisagem-rosto', respectivamente. Com base nisso, o trabalho afirma que essas construções de paisagem, juntamente com outras produções visuais do período, contribuíram para um 'reenchimento do mundo' que, paradoxalmente, foi articulado com o avanço do processo modernizador boliviano. Esse 'reenchimento' baseou-se na construção de imaginários que se referiam à civilização de Tiwanaku. Assim, as paisagens construídas permitiram a forja da ideia de que Aymaras e Quechuas são parte da mesma 'raça' surgida da mencionada civilização pré-incaica: o que promoveu o processo de assimilação e, por sua vez, imaginou a nação boliviana com base em uma homogeneidade racial constitutiva.

Palavras-chave: Paisagem; imaginário; nação; Tiwanaku; cinema.

Introducción

El presente artículo es parte de una investigación doctoral en curso¹ que se propone estudiar la producción visual alentada desde la estatalidad boliviana, y ciertos artistas del periodo, en vistas a observar la construcción de paisajes nacionales entre 1925 y 1935. En ese sentido, el estudio de los primeros largometrajes del cine silente boliviano, junto a otros materiales visuales como la fotografía y la pintura, son centrales para tal fin.

Existe una estrecha relación entre el llamado “Primer Centenario de la República de Bolivia” (1925) y dichos largometrajes de “ficción”:² *Corazón aymará* (Bolivia, Pedro Sambarino, 1925), *La profecía del lago* (Bolivia, 1925, José María Velasco Maidana) y, estrenada un año más tarde, *La gloria de la raza* (Bolivia, 1926, Arturo Posnansky y Luis del Castillo). Los tres films marcan un común denominador respecto al interés por reflexionar sobre la cuestión indígena, iniciando así un “nuevo ciclo en la cinematografía boliviana”:³ planteando una construcción paisajística nacional vinculada a una revitalización de un pasado mítico y autóctono. Dicha ligazón entre la cuestión indígena y la producción audiovisual tuvo una primera etapa que culminó, antes de los albores de la guerra del Chaco, con el estreno de *Wara Wara* (Bolivia, José María Velasco Maidana, 1930).

¹ La misma ha sido financiada, en sus primeros tres años (2020-2023), por una beca doctoral otorgada por la Universidad de Buenos Aires y, en la actual etapa de finalización (2024-2026), por una beca concedida por el CONICET.

² Utilizamos aquí el término “ficción” para marcar una diferencia entre estos films y la producción del cine documental de la época. Sin embargo, como bien expresa Cuarterolo, es dificultoso restringir al género documental como un mero registro mimético “de lo real”, CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la argentina (1840-1933)*. Buenos Aires: Ediciones CdF, 2013, p. 156. Por ejemplo, nuestro análisis no aborda otras producciones de carácter documental de la época como *El fusilamiento de Jauregui* (1927) de Luis Castillo o *La sombría tragedia del Kenko* (1927) del mencionado Arturo Posnansky.

³ MITRE, Antonio. *La pantalla indiscreta. Cine y Sociedad en Bolivia 1897-1952*. La Paz: Plural Editores, 2019, p. 109.

Así, el objetivo del presente artículo es precisar, en esos films, la construcción de un novedoso paisaje nacional, el cual abandonaba la cuestión de imaginar a Bolivia únicamente como “espejo” de Europa. Tratamos de observar la contribución del cine a una suerte de “reencantamiento del mundo” que, paradójicamente, se articuló al proceso de modernización capitalista boliviano.

Como es usual para los estudios que se abocan al cine silente latinoamericano, muchas películas están perdidas o solo se conservan algunos fragmentos. Por ello, en los casos donde no existiera otra alternativa, hemos recurrido a fuentes secundarias para recuperar ciertos argumentos de nuestro corpus. Ese es el caso de *Corazón aymará* y *La profecía del lago*, que hemos reconstruido a partir de los aportes de Gumucio Dagron⁴.

En lo que respecta a *La profecía del lago*, la información con la que se cuenta es muy poca, producto no solo del paso de los años sino de la censura que ha sufrido el film luego de sus primeros estrenos. No obstante ello, la Cinemateca Boliviana nos ha informado de la existencia de cuatro latas de la película, compuestas por distintos fragmentos en formato 35mm, en soporte de nitrato. El primer conjunto corresponde a dos rollos de negativo de imagen, con una duración de 14 minutos, en blanco y negro y sin sonido. Además, existen dos rollos de positivo de imagen de 2 minutos cada uno, también en blanco y negro, pero virados a rojo y verde. Otro par de rollos de positivo, de igual duración (2 minutos), presentan teñidos en azul, amarillo, marrón y rosa, sin sonido. Finalmente, el cuarto fragmento consta de dos rollos de 8 minutos en blanco y negro, teñidos en verde, naranja, amarillo y rosa, también sin sonido. Al momento de escribir este artículo, no hemos podido acceder a una visualización de dichos fragmentos.

Por otro lado, *La gloria de la raza* y *Wara Wara* son los únicos largometrajes de los cuales poseemos acceso a fuentes primarias en base a reconstrucciones relativamente

⁴ GUMUCIO DAGRON, Alfonso. *Historia del cine boliviano*. México: UNAM, 1983.

acabadas. Respecto al primero, disponemos del argumento completo, tal como se ha publicado en Sánchez.⁵ Y, en cuanto a *Wara Wara*, se encuentra disponible la reconstrucción y restauración completa realizada por Fernando Vargas Villazón y Verónica Córdova.⁶

Antecedentes

El estudio de los imaginarios nacionales, que es parte del campo bibliográfico en donde se enmarca el presente artículo, cuenta con variados aportes. Por ejemplo, Carugati y Palmonari⁷ o Baczko tienden a poner de relieve que: “las sociedades se entregan a una invención permanente de sus propias representaciones globales, [...] ideas-imágenes a través de las cuales se dan una identidad”.⁸ Asimismo, Anderson afirma que la nación es “imaginada porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, [...], pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión.”⁹

No obstante, es preciso destacar que la bibliografía suele enfatizar el carácter representativo de las imágenes, en lo que hace a la construcción de los imaginarios nacionales. Sin embargo, para nosotros, las imágenes construyen activamente a la nación en tanto práctica imaginativa. El cine ha ayudado a (re) crear la misma: en el sentido de contribuir a la construcción de un tiempo y espacio homogéneos. Tal como

⁵ SANCHEZ, Claudio. *Arturo Posnansky y el cine. El argumento de "La Gloria de la Raza"*. La Paz: Foucart, 2020.

⁶ AIMARETTI, María. “¡Vuelve Wara Wara!: arqueología y biografía de un film silente boliviano que regresa. Entrevista a Fernando Vargas Villazón y Verónica Córdova”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, 2016, pp. 299–324. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/63> [Acceso: 20 de julio de 2024].

⁷ CARUGATI, Felice y Augusto Palmonari. “A propósito de las representaciones sociales”, *Anthropos: Boletín de Información y Documentación*, n. 124, 1991, pp. 51–54.

⁸ BACZKO, Bronislaw. *Los Imaginarios Sociales. Memorias y Esperanzas Colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999, p. 8.

⁹ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p.23.

Rivera Cusicanqui expone para el caso boliviano —respecto a la importancia de las acuarelas de Melchor María Mercado—, el cine ha sido uno de los soportes que permitió construir “la conciencia de una pertenencia y contemporaneidad”¹⁰ para habitantes de un mismo territorio nacional que no se conocen entre sí, hablan distintas lenguas e incluso provienen de múltiples historias culturales.¹¹

En definitiva, las imágenes, ya fueran producidas o promovidas desde el Estado, por élites artísticas o por sectores populares, desempeñaron un papel crucial en la formación de imaginarios nacionales hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX.¹² La pintura, la fotografía —como lo demuestran los estudios de Cortés-Rocca¹³ o Tell¹⁴ para el caso argentino— o el cine,¹⁵ fueron tres medios claves en este proceso.

Respecto al caso boliviano, existe bibliografía que ha estudiado el entramado y las relaciones existentes entre las películas referenciadas y los imaginarios de la nación. Es posible señalar los aportes de Claudio Sánchez,¹⁶ quién explora la estrecha vinculación entre imaginarios de la nación y Tiwanaku en torno al film *La gloria de la*

¹⁰ RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015, p. 38.

¹¹ Sin embargo, durante el periodo estudiado por nosotros, el ingreso a las salas de cine no era algo accesible a toda la población. Tal como destaca Mitre existían barreras étnicas y económicas para el ingreso de los espectadores. De todas formas, ello no quita que el cine haya funcionado tanto como un constructor de imaginarios nacionales que se fundaban, aunque no sin tensiones, en identidades de clase de los sectores más pudientes de la sociedad boliviana. MITRE, Antonio. *La pantalla indiscreta. Cine y Sociedad en Bolivia 1897-1952*. La Paz: Plural Editores, 2019. (2019, pp. 197–200).

¹² SCHUSTER, Sven. *La nación expuesta. Cultura visual y procesos de formación de la nación*. Rosario: Editorial Universidad del Rosario, 2014 y SCHUSTER, Sven y Oscar Hernández. *Imaginando América Latina: historia y cultura visual, siglos XIX-XXI*. Rosario: Universidad del Rosario, 2017.

¹³ CORTÉS-ROCCA, Paola. *El tiempo de la máquina: retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires: Colihue, 2011.

¹⁴ TELL, Verónica (2019). *El lado visible: fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Unsam Edita, 2019

¹⁵ CUARTEROLO, op. cit.; REYES GARCÍA-ROJAS, Aurelio y David Wood. *Cine mudo latinoamericano. Inicios, nación, vanguardias y transición*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2015.

¹⁶ SÁNCHEZ, Claudio. *Arturo Posnansky y el cine. El argumento de “La Gloria de la Raza.”* La Paz: Focuart, 2020.

raza, y el papel de los aviones en el cine boliviano.¹⁷ Asimismo, otros textos plantean tangencialmente los vínculos existentes entre el cine y la nación¹⁸ y el cine e indigenismo.¹⁹

Sin embargo, la bibliografía no logra realizar un estudio en profundidad de nuestra problemática, ni tampoco explora la posibilidad de reflexionar sobre estas películas como constructoras de paisajes nacionales. Respecto a esto último, hay un elemento más que debemos esclarecer antes de entrar en nuestro análisis: lo que entendemos por “paisaje”.

¿Qué entendemos por paisaje?

El paisaje es una noción utilizada en varias áreas de estudio. Desde el campo del arte,²⁰ pasando por la geografía,²¹ la antropología,²² los estudios culturales y visuales²³

¹⁷ SÁNCHEZ, Claudio. *Los aviones en el cine silente boliviano*. La Paz: Editorial 3600, 2013; GUMUCIO DAGRON, Alfonso. *Historia del cine boliviano*. México: UNAM, 1983; MESA, Carlos. *La aventura del cine boliviano 1952-1985*. La Paz: Editorial Gisbert y Cia. S.A., 1985; MITRE, *op. cit.*

¹⁸ García Pabón analiza las “alegorías nacionales” en la literatura y el cine boliviano, aunque con mayor enfoque en la literatura y solo aborda el cine al final, centrado en Jorge Sanjinés. En cambio, nuestro artículo se enfoca en la primera etapa del cine boliviano y contribuye, en parte, a llenar el vacío de estudios sobre imaginarios nacionales y cine silente en Bolivia, GARCÍA PABÓN, Leonardo. *La patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*. La Paz: Plural editores, 2007.

¹⁹ CÓRDOVA, Verónica. “Cine boliviano: del indigenismo a la globalización”, *Fotogenia*, n. 1, 2006, pp. 3–4; KENNY, Sofía. *Buscando el otro cine. Un viaje al cine indigenista boliviano*. Mendoza: Universidad de Cuyo, 2009; SALA, Jorge y Rodrigo Romero Zapata. “Wara Wara (José María Velasco Maidana, 1930): alegoría cinematográfica del nacimiento de una nación”. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 8, 2013, pp. 1–17. Disponible en: <<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/596>> [Acceso: 20 de julio de 2024].

²⁰ CLARK, Kenneth. *El arte del paisaje*. Barcelona: Six Barral, 1971.

²¹ SAUER, Carl. “La morfología del paisaje”, *Polis. Revista de La Universidad Bolivariana*, n. 15, 2006.

²² HIRSCH, Eric. “Landscape: Between Place and Space”. En: Hirsch, Eric y Michael O’Hanlon (eds.), *The Anthropology of Landscape. Perspectives on Place and Space*. Nueva York: Oxford University Press, 1995, pp. 1–23.

²³ ANDERMANN, Jens. “Paisaje: imagen, entorno, ensamble”, *Orbis Tertius*, vol. 13, n. 14, 2008, pp. 1–8. Disponible en: <<https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv13n14a01>> [Acceso: 20 de julio de 2024]; MITCHELL, William. “Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness”, *Critical Inquiry*, 2000, n. 2, pp. 193–223; MITCHELL, William. “Paisaje imperial”, *Memoria Académica*, vol.5, n. 7, 2009,

o la sociología,²⁴ el paisaje es un “concepto viajero”.²⁵ Asimismo, el término también tiene profundas resonancias para algunos estudios que se proponen indagar entre la relación entre este último y el cine.²⁶

En este contexto, creemos que la siguiente definición puede resultar esclarecedora:

el paisaje es un medio físico y multisensorial (tierra, piedra, vegetación, agua, cielo, sonido y silencio, luz y oscuridad etc.) en el cual son codificados significados y valores culturales, ya sea que estén *puestos* allí por la transformación física de un lugar en la jardinería paisajística y la arquitectura o *encontrados* en un lugar formado, como decimos, “por naturaleza”.²⁷

La definición de Mitchell permite “liberar” al término de su pesada carga asociada a su utilización en tanto género pictórico o a determinada forma de composición fotográfica. Si bien el autor no niega la existencia de una pintura o fotografía paisajística, el término no se reduce a ello: el paisaje es un medio en sí mismo, en el sentido en que “mediatiza lo cultural y lo natural”.²⁸

Observar al paisaje como una noción (e imagen) liminar, también es señalado por otros autores como Hirsch quien entiende que bascula entre dos polos: lugar y espacio, adentro y afuera o imagen y representación. De esta manera, el paisaje sería una noción e imagen dinámica. Retomando ecos ya planteados por Carl Sauer, el

pp. 112-129. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9903/pr.9903.pdf> [Acceso: 20 de julio de 2024].

²⁴ CORTÉS-ROCCA, *op. cit.*, pp. 105-173; NOGUÉ, Joan. *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2016; SIMMEL, Georg. *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro, 2013.

²⁵ BAL, Mieke. “Conceptos viajeros en las humanidades”, *Estudios Visuales: Ensayo, Teoría y Crítica de La Cultura Visual y El Arte Contemporáneo*, n. 3, 2006, pp. 28-77.

²⁶ GUZMÁN ÁLVAREZ, José. *Paisaje vivido, paisaje estudiado. Miradas complementarias desde el cine, la literatura, el arte y la ciencia*. Andalucía: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2005; HARPER, Graeme y Jonathan Rayner. *Film landscapes: cinema, environment and visual culture*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2013; LEFEBVRE, Martin. “On landscape in narrative cinema”, *Canadian Journal of Film Studies*, n. 20, 2011, pp. 61-78.

²⁷ MITCHELL, “Paisaje imperial”, *op. cit.*, p.118

²⁸ *Ibid.*, p. 119

autor define al paisaje como un “proceso cultural”.²⁹ Dicho entendimiento tampoco es ajeno a Mitchell: hablar del paisaje en tanto medio también es entenderlo como proceso. Esta concepción, que parte de la *multisensorialidad* y del carácter procesual del término, también es destacada desde otros autores, pertenecientes a distintas disciplinas como Andermann,³⁰ Bender,³¹ Feld & Basso,³² Harvey,³³ entre otros.

En lo que respecta a nosotros, lo primero que deseamos señalar es que el paisaje es mucho más que una “vista” de la naturaleza. No solo remite a la producción de lugares y espacios³⁴ sino a una construcción procesual de una visualidad ampliada. Los films a los que aludimos edifican y alientan tanto un determinado paisaje natural o geográfico así como también la activación e imaginación de determinadas memorias y rostros. Los paisajes que aquí estudiamos no solo buscan asentarse, por ejemplo, sobre determinados accidentes geográficos sino que se crean a través de la invención de una determinada memoria histórica o bien mediante la expresión de determinados rostros.

En ese sentido, sostenemos, por ejemplo, que en *Corazón aymará* o en *La profecía del Lago* hay una búsqueda por construir un determinado paisaje geográfico, que dimos por nombrar como paisaje-andino. No obstante, en las otras películas que constituyen nuestro análisis, es posible hablar de paisajes-rostros³⁵ o de paisajes-memoria: en tanto visualidades que apelan a la construcción de un imaginario común. La producción de determinados rostros y de determinadas memorias es fundamental para cimentar un

²⁹ HIRSCH, *op. cit.*, p. 22.

³⁰ ANDERMANN, *op. cit.*

³¹ BENDER, Barbara. “Landscapes on-the-move”. *Journal of Social Archaeology*, n. 1, 2001, pp. 75–89.

³² FELD, Steven y Keith Basso. *Senses of place*. Nuevo México: School of American Research Press, 1996.

³³ HARVEY, David. *Espacios del capitalismo global. Hacia una teoría del desarrollo geográfico desigual*. Madrid: Akal, 2021.

³⁴ de CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 1990.

³⁵ MOSCOSO-GARAY, Marcos. “Rostros afectivos como paisajes en las películas peruanas *Rosa Chumbe* (2015) y *Magallanes* (2015)”. *Cuadernos Del CILHA*, n. 39, 2023, pp. 1–30. DOI: <https://doi.org/10.48162/rev.34.068>

paisaje nacional. Estos elementos (rostros y memorias) muchas veces sintetizan y expresan la compleja visualidad constituyente a los paisajes.

Por ejemplo, para el caso de *Wara Wara*, sostenemos que el rostro de la misma envuelve a un mundo posible. Dicho mundo es, justamente, la imaginación de un paisaje que se expresa en el rostro. Asimismo, también observamos la activación de un paisaje-memoria en el caso de *La gloria de la raza*. Tal como destaca Belting, muchas veces los paisajes constituyen “lugares imaginarios” en donde “son ellos mismos imágenes que una cultura transfiere a lugares fijos en la geografía real”,³⁶ activados a través de procesos de memorias colectivas.³⁷

Así, es preciso considerar cómo determinados rostros, en tanto que envuelven mundos posibles, y la invención de ciertas memorias, que construyen lugares imaginarios, son otras formas posibles de edificar paisajes. En resumen, en este artículo trabajamos con a siguiente “tipología” paisajística: paisaje-andino, paisaje-memoria y paisaje-rostro. Sosteniendo que cada una de las películas aquí analizadas contribuye, mayormente, a un tipo particular de paisaje.

A partir de 1925, Bolivia experimentó una transformación en su representación cinematográfica, marcada por la llamada “década de oro” del cine silente, que se consolidó con los largometrajes que hemos mencionado. Estas películas rompieron con el enfoque documental propagandístico previo, inaugurando un cine que abordaba cuestiones sociales, especialmente en relación con el componente indígena. Aunque autores como Gumucio Dagron y Sánchez³⁸ mencionan la existencia de un “cine oficialista” que corría por carriles paralelos, estos films también contribuyeron al debate sobre el lugar de lo indígena en la nación y propusieron paisajes que

³⁶ BELTING, Hans. *Antropología de la Imagen*. Buenos Aires: Katz, 2012, p. 87.

³⁷ GUARINI, Carmen. *Antropología visual de la ausencia*. Buenos Aires: Sans Soleil, 2017.

³⁸ GUMUCIO DAGRON, *op.cit.*; SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 40.

buscaban intervenir en la construcción de la identidad boliviana de la época. En lo que sigue, nos adentraremos en el análisis de los films propuestos

Corazón aymará y el paisaje andino.

TEATRO PARIS
Fiestas Julias de 1925
SOBERBIA NOCHE DE ARTE NATIVO
BOLIVIA FILM
 Presenta la primera obra nacional de argumento, confeccionada bajo la dirección técnica y artística de Pedro Humberto
CORAZON AYMARA
 Hoy Martes 14 de Julio de 1925
 HOY en ESTUPESADA Verano de MODA
Segunda Obra Gigante!
 Que estrenamos en esta temporada extraordinaria
MARIA ANTONIETA
REINA de FRANCIA
 Película que ha recorrido triunfalmente por el ORBE
 Hoy estreno primera jornada
 Todas las actrices de esta obra, los grandes papeles, están llevados a la pantalla con un lujo desbordante jamás visto en imágenes. Obra que ha costado muchos millones.
 PRECIOS (clase) Palcos Bs 10, Luneta Bs 1.50
 En Función Nocturna de GALA
 Escena de la magnífica producción Cinematográfica:
Corazón Aymara
 Adaptada del drama de costumbres indígenas "La Huerta", original del escritor y periodista Sr. Angel Salas. Lurpila es la encarnación fatalista de la raza aymara. Sobre ella pesan las desconfianzas de su padre, Colke Chuima; los recelos de su madrastra, Summa Pankkara; los recuerdos amargos de Kikco; los deseos del mayordomo, y el rencor de su esposo Khana Aru, que la sospecha culpable... Lurpila lucha con todo y contra todos haciendo orbitar su inocencia. Señalada por su madrastra como infiel, contagia sus desconfianzas a Khenhuara; inflexible como los romanos que castigaban con saña ferrea las acciones indignas, sacrificando sus sentimientos en las personas de los seres más queridos... Tal es el argumento de CORAZON AYMARA, que mostrará la sobriedad, la docilidad y el espíritu de trabajo de la raza más laboriosa de Bolivia, presentando a la vez insignificantes escenas de su vida a pleno campo y a la sombra de las montañas más elevadas, el Illimani y el Illampu. La interpretación de CORAZON AYMARA ha sido hecha por el "Círculo Lírico Dramático", al que beneficiará el producto de esta función.
 PRECIOS (clase) Palcos Bs. 10 - Luneta Bs. 1.50
 En la Imprenta de Repartición Pública

En Breve: Catalina Mac Donald en "Odio que acaba en amor" - Colossal

Pronto: La Presa y el Abismo por la Bella rubia Grace DARMOND

Fig. 1: Anuncio del estreno de la película *Corazon aymará*.

La película se estrena, en el Teatro Paris, el 14 de julio de 1925, en el marco de “las fiestas Julias de 1925”. Es la adaptación cinematográfica de una obra teatral, estrenada un año antes, titulada *La huerta*, del pacheño Ángel Salas. Tal como se destaca en el recorte que anuncia el estreno del film (fig. 1), la película trataba sobre Lurpila, una joven aymara quien está sometida a la explotación típica del pongueaje, en una hacienda andina.

En ese marco, Lurpila se ve envuelta en un “drama amoroso” según el cual, a partir de los “deseos del mayordomo” de la hacienda, es “señalada por su madrastra como infiel”: ello despierta el “rencor de su esposo Khana Aru”. La película muestra cómo, pese a todo ello, la joven intenta demostrar su inocencia, siendo “la encarnación fatalista de la raza aymara”.

Más allá de la breve sinopsis descrita en el recorte, Gumucio Dagron, a partir de recabar comentarios de la crítica al film, afirma que el espíritu del mismo no pasaba tanto por la cuestión amorosa sino por mostrar la explotación a los que eran sometidos los aymaras —en función de las relaciones de servidumbre existentes en los latifundios— y, asimismo, “trasmitir en el fondo un ideal de rebeldía y lucha de clases”.³⁹

Si bien esto último puede ser un poco exagerado, sí se observa cierta reflexión sobre los aymaras, tal como destaca *El Diario*, como la base “que sustenta la vida de las ciudades bolivianas”.⁴⁰ En otras palabras, el film (o al menos la interpretación de la prensa sobre el mismo) no destaca la insurrección de aymaras sobre la servidumbre *per se*, sino en función de, como destacó *La República*, “conocer a una raza que cerca de nosotros pasa inadvertida, como un ser ajeno a nosotros y a nuestra civilización”.⁴¹

En el marco de la visualidad alentada en torno al centenario, el film pareciera contribuir a la construcción de una visualidad asimilatoria de aymaras y de integración al proyecto nacional antes que a su potencial insurrecto. Si se destaca, acorde afirma Dagron, “la revuelta y la insurrección” no es tanto en función de plantear un conflicto entre aymaras y la moderna república boliviana sino entre estos últimos y antiguas (o premodernas) relaciones de dominación. La película abona a la visualidad de la época, contribuyendo al imaginario de que la “raza aymara” tiene grandes aptitudes para el trabajo y es una “raza dócil”, pero que, al mismo tiempo, es capaz de contener una fuerza modernizadora.

El film no plantea una insurrección de índole “clasista” sino “moral”, tal como destaca elocuentemente la crítica de *El Diario*: “hay un detalle que acaso sea juzgado con severidad: es la venganza cobrada por los indios de la hacienda. Pero ello se explica

³⁹ GUMUCIO DAGRON, *op. cit.*, p. 61

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 62.

por las enormes tropelías que comete con ellos el capataz de la hacienda, que lo pisotea todo: el honor, la paciencia rayana en la docilidad, la honradez en los negocios”.⁴² El conflicto es leído en los términos de una “venganza” antes que una insurrección. Ello permite, repetimos, integrar al imaginario aymara como sólida base del proyecto de nación de una Bolivia moderna. No se trata de ver a aymaras como el posible elemento que eche por tierra las relaciones capitalistas en Bolivia sino lo contrario: como posibilitadores de la modernización.

Ahora bien, ¿cómo se relaciona esta cuestión con la construcción del “paisaje andino”? Justamente, un aspecto de gran relevancia en el film, vinculado a la cuestión étnica, es su hincapié en la “naturaleza”. Ello no pasó desapercibido ante la crítica, la cual demostró, como afirma Gumucio Dagron, “gran entusiasmo por la fotografía de Sambarino. El comentarista de *La República* llega incluso a ver colores donde no podía haberlos,⁴³ cuando escribe sobre ‘el valle de Calacoto, rodeado de verdes boscajes y floridos jardines’. Otros se refieren a un atardecer en el estrecho de Tiquina, a los paisajes del Lago Titikaka, a las montañas siempre nevadas, etc.”⁴⁴

Como intentamos sostener, esta exaltación del paisaje no debiera quedar simplemente en un plano estético: sino que es un componente esencial en la integración de los imaginarios nacionales. El paisaje andino es un elemento clave que permite asimilar e integrar a los aymaras al imaginario nacional. Al igual que lo observado en las fotografías del *Álbum del Centenario*,⁴⁵ el componente andino integra al territorio boliviano y, en el marco del film al cual nos referimos aquí, contribuye a

⁴² *Ibid.*

⁴³ No obstante dicha afirmación de “colores donde no podría haberlos” resulta cuestionable, dada la posibilidad de aplicar color al film.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ FORT, Federico Ignacio. “Dispositivos visuales en torno a la construcción de la nación en el ‘Primer Centenario de la República de Bolivia’ (1925): el ‘Álbum del Centenario’ y la reimaginación de los pueblos indígenas”, *XIV Jornadas de Sociología*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2021.

“hacer” de los aymaras cimienta de los imaginarios nacionales. Es el entorno geográfico el cual dota a aymaras de la tranquilidad y la “tenacidad en la lucha contra la naturaleza”⁴⁶ aptas para el trabajo, pero al mismo tiempo, también es aquello que le brinda la fortaleza para “vengarse” ante las vejaciones de los latifundistas. El paisaje andino confluye así, en este largometraje, con la cuestión indígena: siendo el elemento que permite imaginar a una Bolivia tanto territorial como racialmente homogénea, alentando una visualidad que encontrará continuidad en los festejos del centenario.

La profecía del Lago

Como hemos mencionado, de estos primeros largometrajes, *La profecía del lago*, de José María Velasco Maidana, quizás sea uno de los films con mayores dificultades para la reconstrucción de su argumento. No solo porque sólo se disponen de unos pocos y delicados fragmentos sino porque fue el primer caso de aparente⁴⁷ censura en el cine boliviano. Gumucio Dragon, en base a prensa del periodo, destaca que el film fue tanto censurado como perseguido, al punto que una ordenanza municipal decretó la incineración de la película: llamando a su director a hacer entrega de la misma ante las autoridades.⁴⁸ La película fue censurada luego de que, antes de su estreno, se exhibieran algunas escenas en el Teatro Biógrafo París. Si bien en este artículo no profundizamos en los modos de recepción de estas imágenes, sí resulta de interés observar por qué la película pudo haber motivado el rechazo de las autoridades municipales.

Según Gumucio Dagron, la película fue prohibida dado que en un pasaje se planteaba un posible amorío entre “una señora y un indio”.⁴⁹ En rigor, según los testimonios

⁴⁶ GUMUCIO DAGRON, *op. cit.*, p.61

⁴⁷ Decimos “aparente” porque, como veremos, la película terminó por estrenarse en algunas salas de Oruro.

⁴⁸ La anécdota, aparentemente relatada por el mismo Velasco Maidana, cuenta que el director se negó a ello y amenazó con incinerarse él junto a la película en el caso que la ordenanza se mantuviese firme. Aparentemente, el director ocultó la película al interior de las paredes de su casa siendo que la misma, finalmente, no fue incinerada.

⁴⁹ GUMUCIO DAGRON, *op. cit.*

que el autor recoge de Donato Olmos Peñaranda, actor del film, el argumento central giraba en torno a un multimillonario que tenía una finca cerca de un profético lago —el Titicaca—, siendo que su esposa se enamora de un “pongo” que trabajaba en la hacienda. Aparentemente, según otro testimonio de Marina Nuñez del Prado —quién colaboraba con Velasco Maidana— el director habría tomado ese amorío inspirado en un suceso ocurrido realmente en la sociedad paceña. Es por ello, que se atribuye una censura de carácter “moral”.

Dicha censura moral no se relaciona tanto con la supuesta infidelidad en sí sino con que el enamoramiento se daba entre una dama paceña y un indígena. No obstante, si tomamos en consideración que el argumento de *Corazón aymara* también ponía de manifiesto un posible amorío entre un mayordomo de la hacienda y Luprila, la censura ejercida en el periodo no pareciera ser tan estricta.⁵⁰ A ello se suma que parte de la prensa denunciaba la censura de las autoridades. En este contexto, Dagron encuentra una nota de *La República* en la cual se sostiene que finalmente, en algunas salas de Oruro, la película completa fue exhibida.⁵¹

Que la película haya “superado” la censura y, asimismo, que *Corazón aymara* no haya sido siquiera objeto de la misma, no debería extrañarnos dado que los paisajes alentados (y posibilitados) por la misma estatalidad planteaban estas interrelaciones y amalgama de imaginarios: el de la Bolivia moderna confluyendo con una Bolivia que en su “origen”, pero también en su presente, tenía una fortaleza y magnificencia dada por lo indígena. No sólo existían las condiciones que posibilitaban la producción y circulación de estas películas sino que, en definitiva, estas imágenes fueron necesarias para la construcción de un imaginario nacional que asiente a Bolivia sobre

⁵⁰ Por supuesto que en el caso de censura a la *La profecía del Lago* también encontramos motivos que hacen a ciertos estereotipos de género: era más fácil tolerar que un personaje masculino, como un mayordomo, se “enamorara” de una mujer indígena a que una mujer de la burguesía paceña se insinúe amorosamente a un hombre de dicho sector social.

⁵¹ GUMUCIO DAGRON, *op. cit.*, p. 68.

un suelo homogéneo: dado por la grandeza de Tiwanaku, o la grandeza, en particular, de la “raza aymara”.

Sostenemos que la visualidad del periodo comenzaba a correr los márgenes para plantear, bajo la forma, en el caso de estos dos primeros dos films, de un drama amoroso, posibles relaciones entre “blancos” e indígenas. Esa relación, o esa imagen, sintetiza la unión entre la modernidad racional boliviana y el componente místico asociado a lo indígena: la relación amorosa ofrece esa suerte de comunión entre la modernidad y lo autóctono, en donde este último reviste de misticismo al primero.

En este film, aunque su trama se centra en un conflicto amoroso, la ubicación geográfica y simbólica del Lago Titicaca no es accidental. Este paisaje opera como un referente cultural que conecta con un imaginario andino que el cine boliviano empezaba a utilizar para consolidar un sentido de identidad nacional. El Lago Titicaca, en tanto símbolo ancestral y espiritual, aparece en el film como un espacio místico donde se mezclan la tradición indígena y la visión de modernidad que pretendía instaurarse en Bolivia. Este paisaje aporta un elemento místico que refuerza la noción de un pasado majestuoso. En este sentido, la película no solo exhibe un escenario geográfico, sino que incorpora un paisaje cultural que representa la “profecía” de una identidad boliviana moderna, anclada en la fortaleza de sus raíces indígenas.

La gloria de la raza y el paisaje-memoria

Ahora bien, abandonado el argumento basado en un amorío, el imaginario tiahuanacota expresó uno de sus puntos más destacados con el largometraje *La gloria de la raza* (1926) dirigido por Arthur Posnansky.

La gloria de la raza es un film en donde un arqueólogo entabla una relación con un anciano *uru* el cual es, según se relata en el argumento de la película, “un miembro de una ya casi extinta raza de este nombre, cuyo último resto aún vive en el

Desaguadero, como el postrer vestigio de la América prehistórica”.⁵² A partir del encuentro, que al principio suscita suma desconfianza del anciano uru hacia el explorador, ambos personajes traban una relación amistosa. De esta forma, el uru le irá develando los secretos, ante la insistencia del arqueólogo, de esa antigua civilización llamada Tiwanaku.

El interés del arqueólogo en que el anciano le revele los secretos se explica dado que este último es “el más anciano jefe”⁵³ del pueblo y uno de los últimos sobrevivientes que conserva la memoria de la civilización preincaica. La problemática que se plantea es clara: si no se difunde y no se atiende a la historia de la civilización Tiwanaku esta tendrá una nueva desaparición, no ya en el plano material sino en la memoria del pueblo boliviano. Dice el arqueólogo al anciano, cuando este era reticente a seguir contándoles los más preciados secretos de Tiwanaku: “-Mi misión es el estudio de vuestra historia, para revelar al mundo lo que habéis sido, para que no juzguen por el miserable presente, vuestro glorioso pasado. Una maldición sería que la Historia del más esforzado pueblo del Mundo desapareciera”.⁵⁴

A partir de que el arqueólogo pronuncia dichas palabras, el anciano se decide a romper la prohibición que le impedía revelar los secretos. Para transmitir dichas revelaciones, el sabio no se servirá de una mera narración oral sino que pedirá al explorador que mire “por el ojo de este milagroso tope de oro [...] Tiene la propiedad de hacer ver muy lejos, cosas que la mirada humana ya no alcanza a percibir”.⁵⁵

Luego de una larga caminata desde la aldea del anciano uru hacia Tiwanaku —en la cual el primero le enseña al arqueólogo sitios sagrados como el cementerio e incluso excavan y desentierran los restos y tesoros de una “Hayruru”, una sacerdotisa de la

⁵² SÁNCHEZ, *Arturo Posnansky y el cine*, p.1.

⁵³ *Ibid.*, p.3

⁵⁴ *Ibid.*, p.12

⁵⁵ *Ibid.*, p.6.

Luna—, el sabio dice al explorador: “-mira por última vez por el ojo del topo milagroso, a Pachakama, a nuestro dios de los dioses lo evocaré para que te muestre lo que nadie ha visto en vida hasta ahora, el *Ocaso de una Civilización*, la destrucción de Tiwuanacu”.⁵⁶

A través de la visión, el forastero ve a Tiwanaku en su esplendor, previo a la gran inundación, producto de un terremoto, que también observa a través del topo. Dicha catástrofe era la principal hipótesis que defendía Posnansky para explicar el fin de la civilización preincaica. En el film, la misma es atribuida, por el sabio, a los celos que tenían los dioses por la grandeza alcanzada por la civilización: “Pachamama sacude su vientre. Fuego brota de su boca, los monumentos se derrumban, el Lago se precipita sobre la obra gigantesca que se inicia y sepulta a los atrevidos bajo las olas y los escombros...Mira, todo se ha acabado”.⁵⁷

De esta forma Posnansky reconstruye, a la par que inventa, un paisaje y una memoria social de una cultura “perdida”. La imagen —tanto la que el explorador ve, en la ficción, a través del topo, como el film en sí visto por los espectadores— se vuelve aquello que sirve no solo a la recuperación sino a la transmisión de una memoria que es, en este caso, un lugar utópico. Memoria, paisaje e imagen convergen en una tríada a partir de la cual Posnansky expresa todo aquello que Bolivia fue en su “prehistoria” pero que, fundamentalmente, deberá ser en el futuro. Es necesario, en el proyecto del ingeniero austro-húngaro, recuperar y reinventar a Tiwanaku, como memoria y paisaje, a los fines de encarrilar a Bolivia en las vías del progreso: siendo que ello no tiene que ver con una adopción ingenua de los avances de la modernidad sino con una “recuperación” de un pasado de grandeza que es autóctono.

En este sentido, este viaje a ese lugar utópico (tan utópico que fue destruido por los mismos dioses) al que Posnansky invita a través de su film también marca cierta

⁵⁶ *Ibid.*, p.20.

⁵⁷ *Ibid.*, p.21.

reticencia ante, justamente, la modernidad: en otras palabras, Tiwanaku actúa como una “contraimagen de la industrialización y la urbanización”.⁵⁸ Con ello no afirmamos que Posnansky fuese un conservador en contra del progreso modernizador en Bolivia —de hecho él mismo es un “producto” de la modernidad capitalista—, sino que Tiwanaku es el otro reverso de la moneda al cual Bolivia debe traer al presente para asegurarse un destino de grandeza.

Esta tensión, entre modernidad/progreso y pasado histórico atraviesa a todo el film, al punto en que el viejo *Yatiri* decide romper la prohibición de transmitir los secretos a un *Wirakjocha* (es decir, a un “blanco”), e incluso profanar el espacio sagrado, en función de que su pueblo no caiga “en el olvido”. Pese al temor a un furioso castigo de Pachamama que podría cobrarse la vida del anciano, este opta por *dejar ver* al arqueólogo la sacralidad de Tiwanaku: el anciano permite así la construcción de un “puente” entre el antiguo legado de una avanzada civilización y una modernidad que promete conservarlo. Este “puente” permite, a la vez, aunar la identidad entre la nación boliviana y el paisaje tiahuanacota. Se trata de una construcción imaginaria y espacial la cual “reencanta” la geografía andina boliviana y la constituye como el lugar de la nación.

Como vemos, no se trata solo para Posnansky de “conservar” o “recuperar” el pasado, recluyéndolo museísticamente, sino de que el mismo sea un “archivo” vivo: “la herencia de Tiwanaku debía entonces ser no una herencia muerta, fría, como las colosales piedras en estatuas y monumentos; debía ser una herencia llena de vida [...]”.⁵⁹ Es esa civilización preincaica la que constituye, para el ingeniero devenido en cineasta (y, como observamos, para la estatalidad de la época), el “ser de lo boliviano” o, como el título del film reza, *La gloria de la raza*.

⁵⁸ BELTING, Hans. *Antropología de la Imagen*. Buenos Aires: Katz, 2012, p. 82. En la cita, Belting se está refiriendo a la “pintura de paisaje” del siglo XIX.

⁵⁹ QUISBERT, Pedro. “La gloria de la raza’: Historia prehispánica, imaginarios e identidades entre 1930 y 1950”, *Estudios Bolivianos*, n. 12, 2004, p. 196.

En esta dirección, entendemos que la mirada de Posnansky sobre Tiwanaku —no solo en función del film citado, sino tomando en cuenta a toda su obra— es una “propuesta política en su conjunto”⁶⁰ antes que una mera interpretación histórica. Aún más, podríamos afirmar que el trabajo de Posnansky es, sustancialmente, un proyecto sociológico sobre el presente y el porvenir de la sociedad boliviana.

Tal como afirma Quisbert, se observa desde 1919, con la publicación de *La hora futura*, que Posnansky tiene una fuerte mirada —en contraposición a los principios de igualdad, libertad y fraternidad pregonados por el liberalismo político— respecto al rol que debe ocupar el Estado en el proceso de organización y jerarquización de la sociedad boliviana, en donde este último junto a la nación son “concebidos como una gran máquina, en la cual los individuos son solamente partes, colocadas en su sitio según sus aptitudes, y en que la idea de igualdad es impensable”.⁶¹ Es en ese sentido, que la grandeza de Tiwanaku será el origen y a la vez el porvenir de Bolivia, o “como la fuente de la cual debían salir los impulsos regeneradores de la sociedad boliviana”.⁶²

Wara Wara y el paisaje-rostro

Como mencionamos, *Wara Wara* es la única película de la cual pudimos observar material audiovisual. El film se basa en una obra teatral, *La voz de la quena*, de Antonio Díaz Villamil. A diferencia de las películas que hemos mencionado, el argumento transcurre en el siglo XVI, cuando los conquistadores españoles llegan a Hatun Colla, que es la capital del Collasuyo, en los alrededores del Lago Titicaca. Allí vive, en pleno esplendor de la civilización incaica, la joven princesa Wara Wara; la cual, luego de una visión comunicada por el profeta Arawicu, toma conocimiento de que ella será la única sobreviviente luego de una catástrofe que sobrevendrá en la civilización. Dicha catástrofe a la que se refería Arawicu era la conquista de los españoles.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 202.

⁶¹ *Ibid.*, p. 201.

⁶² *Ibid.*, p. 203.

Luego de que los españoles invadieron y masacraron a gran parte del pueblo de Wara Wara, esta escapa —junto a un pequeño grupo de sobrevivientes— hacia las montañas, con el objeto de volver a reconstruir su civilización. En busca de una llama para un sacrificio, en honor al dios Viracocha, Wara Wara es interceptada por un grupo de españoles, los cuales pretenden raptarla y violarla. Sin embargo, uno de ellos, el capitán del pequeño grupo, Tristán de la Vega, se opone y bate a duelo a quienes pretendían atacar a la princesa. A partir de allí, la historia gira en torno al nacimiento de una relación amorosa entre Tristán de la Vega y Wara Wara, vínculo que es rechazado por los otros sobrevivientes incas, sobre todo por el sacerdote Huillac Huma y el guerrero Apu Mayta. En función de desobedecer la clausura de la relación, el capitán español y la joven princesa son llevados ante el sumo sacerdote para obtener su castigo, quién ordena recluir a la pareja en una profunda fosa entre las montañas.

Sin embargo, Arawaicu, el profeta que al comienzo del film advierte al pueblo y a Wara Wara del fatal destino, recurre a los españoles para rescatar a la “joven ñusta” y al caballero.⁶³ Una vez rescatados, los españoles, guiados por Arawaicu, terminan asesinando a la escasa resistencia inca que aún vivía. El film concluye con la joven pareja sentada en el trono bajo una imagen de Viracocha, con los españoles, el profeta Arawaicu y el sumo sacerdote Huillac Huma, quien termina aceptando el fatal destino profetizado.

Como acertadamente señalan Sala y Romero Zapata,⁶⁴ el film difiere en su final con la obra teatral en la cual se basa. Mientras en ella Wara Wara “se rehúsa a abandonar los preceptos de su herencia cultural, renegando del amor por el extranjero”,⁶⁵ en el film observamos cómo ambas culturas —previa masacre de los españoles— se “asimilan” en

⁶³ Arawaicu retribuye, de esta forma, la ayuda brindada a él por Wara Wara, cuando fue encarcelado luego de advertir al pueblo la catástrofe que se avecinaba.

⁶⁴ SALA y ROMERO ZAPATA, *op. cit.*

⁶⁵ *Ibid.*, p.11.

un final armonioso bajo los ojos de Viracocha. Este desenlace trata de aludir al mítico pasado de una grandiosa civilización, en este caso la inca —aunque, en definitiva, el aludido imaginario inca no se diferencia del tiahuanacota— para, a partir de ello, erigir un imaginario de asimilación⁶⁶ que proyecte a Bolivia hacia el futuro.

Como observamos en la película, aquellos incas que se oponen al proceso asimilatorio son asesinados, siendo que la joven princesa Wara Wara es quien pareciera resguardar, para la posteridad, la pureza y virtuosismo de una civilización “pasada” más no completamente exterminada. En ese sentido, la figura del profeta Arawaicu, como también señalan Sala y Romero Zapata, es el nexo entre ambas civilizaciones y quién permite el avance asimilatorio entre conquistadores y conquistados.

Al igual que lo que hemos señalado respecto al *yatiri* y la transmisión de sus secretos al explorador foráneo en *La gloria de la raza*, la supervivencia de Wara Wara y su amor con el caballero español, implica la pervivencia de una memoria, y la conservación de la misma, para reactualizarse en la base de un imaginario nacional que proyecte a la Bolivia de la década del '20.

Ahora bien, más allá de esa cuestión, la cual también nos habla de la construcción de un paisaje de la memoria, en el film se insiste fuertemente en el paisaje-rostro. Respecto a este último, a diferencia de lo que sucede con otros personajes, hay una particular insistencia en primeros planos del rostro de Wara Wara quién, pese a ser una princesa del imperio incaico, es interpretada por Juanita Tallansier, una joven con rostro similar a los retratos de las mujeres burguesas que aparecen en las “galerías sociales” del *Álbum del Centenario* (1925).

Existen indicios, tales como el mencionado *Álbum del Centenario* o el film aquí aludido —a los que también podemos sumar ciertas pinturas realizadas por Cecilio Guzmán

⁶⁶ Este imaginario “asimilatorio” es común en varias de las producciones visuales de la época.

de Rojas en su estadía en España, entre 1919 y 1929—, que muestran cómo los rostros de las mujeres burguesas blancas han servido a la construcción de un “rostro” común para la nación boliviana de la época.⁶⁷ Imaginar a la nación a través de determinados rostros es un intento de construir identidad. Incluso, en ocasiones y no siendo una mera exotización, es el cuerpo de la mujer quién “rostrifica” a la nación boliviana, portando ella misma y reactualizando el imaginario indígena (fig. 2).



Fig. 2: A la izquierda: Fotografía del *Álbum del centenario* en donde se observa a una mujer vistiendo un "típico traje incaico" (Alarcón, 1925, p. 1076). A la derecha, fotograma de *Wara Wara* (min 9:36).

Pero ¿a partir de qué elemento el rostro de Wara Wara se liga con el espacio⁶⁸ del film? A partir de las emociones que en él se expresan. Y, en este punto, si seguimos a

⁶⁷ FORT, Federico Ignacio. “El rostro de la nación, el rostro de la mujer: retratos y ‘galerías sociales’ en el ‘Álbum del Centenario’ (Bolivia, 1925)”, *Revista Sociedad*, n. 45, 2022^a, pp. 205–225.

⁶⁸ Cuando nombramos los términos de “lugar y “espacio” estamos retomando el sentido del término dado por de Certeau, *op. cit.*

Deleuze, podemos comprender que un rostro puede ser la expresión de un mundo posible: “al ver a Albertine, Proust dice de ella que envuelve o expresa la playa y el romper de las olas”.⁶⁹ El rostro de Wara Wara envuelve un paisaje que aún, en tanto espectadores, “no hemos visto” aunque sí nos imaginamos, en función de la fatídica profecía, de qué se trata.



Fig. 3: Fotograma del rostro de Wara Wara luego de que Calicumá, ya convencido de la profecía de Arawaicu, le pida “fortaleza” a la joven princesa (min 10:36).

Sin embargo, el rostro de Wara Wara también se articula con otra tradición iconográfica la cual entrecruza en la imagen de la mujer, al menos, con dos

⁶⁹ DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós, 1994, p.306.

elementos: la alusión a cierta *rostridad* propia de imágenes de la Virgen María⁷⁰ y la montaña. Creemos que estos aspectos se conjugan en las imágenes que el film muestra en el rostro de la joven princesa incaica.

Respecto al primero de ellos, como observamos en la fig. 4, el rostro de Wara Wara expresa, en varias ocasiones, una suerte de padecimiento, con sus ojos mirando hacia el cielo y llorosos, que aluden a ciertas imágenes devocionales de la Virgen María. A ello se suma al aguayo que cubre su cabeza, el cual también guarda cierto parentesco con los mantos con los que la virgen aparece cubierta en varias representaciones. Este parentesco entre Wara-Wara y la divinidad mariana también se expresa en el hecho de que Wara Wara es portadora de una sacralidad especial en el film. El personaje no solo es virgen sino que, desde los primeros minutos sabemos, según la profecía de Arawicu, que es “la única sangre real que no será derramada” (min. 08:05).



Fig. 4: Rostro de Wara Wara en fotogramas de minutos 40:58 y 47:35 respectivamente

El rostro de Wara Wara es quién carga no solo de un pesar y tristeza sino de la conciencia de saber, íntimamente, el destino fatal que caerá sobre su pueblo.

⁷⁰ GISBERT, Teresa y José Mesa. “La Virgen María en Bolivia. La dialéctica barroca en la representación de María”, *Barroco Andino: Memoria Del I Encuentro Internacional Sobre Barroco*. Navarra: Universidad de Navarra / Fundación Visión Cultural, 2003.

Mientras este último, a través de la orden de su curaca de encarcelar a Arawicu y de descreer de su fatal profecía, nunca es plenamente consciente de su trágico destino, Wara Wara lo es durante todo el film.

Ahora bien, la virginidad de Wara-Wara es otro punto que une a la princesa con el componente andino: tanto Wara Wara como Hatun Colla, la capital del Collasuyo, serán profanados por la invasión española. Es dificultoso comprender la importancia del paisaje andino en los imaginarios de la “Bolivia del centenario”, sobre todo en este film y en *La gloria de la raza*, si no entendemos la remisión a estos en tanto *holy landscape*.⁷¹ Tanto Wara Wara como el paisaje andino se constituyen como sagrados y el padecimiento que observamos en el rostro de Wara ella envuelve y expresa la profanación del paisaje andino por los españoles.

Sin embargo, la profanación del rostro-paisaje sagrado no solo dará lugar a la catástrofe. Al igual que lo que ocurre en *La gloria de la raza*, es la profanación del espacio sagrado lo que permite la reimaginar a la conquista no como el terminante final de una civilización sino como el paso de esta última al lugar del mito y de la memoria.

La cuestión del “consentimiento” es de suma importancia dado que parece ser la llave para la articulación entre el pasado sagrado y el avance civilizatorio. Al igual que lo que ocurre con el viejo *yatiri* en la *Gloria de la raza*, en donde se permite profanar el paisaje sagrado para legar los secretos de su civilización al joven explorador, en *Wara Wara*, es el amor entre la joven princesa y el conquistador español lo que posibilita la articulación entre ambos mundos. A diferencia de una interpretación crítica de denuncia sobre la violencia de los conquistadores, en ambas películas son los propios

⁷¹ MITCHELL, William. “Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness”, *Critical Inquiry*, 2000, n. 2, pp. 193–223

protagonistas de los pueblos ancestrales los que permiten la “apertura” al ingreso de los foráneos. En *Wara Wara*, incluso, ello es aún más crudo dado que es la joven princesa quién parece avalar el asesinato de sus pares.

En este sentido, la pasividad sufriente que observamos durante casi todo el film en el rostro de la princesa encuentra un momento de inflexión, cuando su expresión muta al enojo (fig.5). Dicho momento, es crucial dado que Wara Wara, por primera vez ante la muerte de sus padres ejerce su rol de gobernante. Sin embargo, su orden no se corresponde con la defensa de su civilización sino con lo contrario: dictamina a sus súbditos el respeto por la vida del capitán español malherido.



Fig. 5: Fotogramas de l rostro de Wara Wara “enojado”, min. 40:13

A partir de allí, luego de que Wara Wara cuide al español y este se recupere, comienza su historia de amor, en donde el paisaje, sobre todo las tranquilas aguas del lago Titicaca, expresan la armonía de la unión entre ambos personajes y ambas civilizaciones: siendo que, como vemos en el fotograma final, no solo observamos a Wara Wara y al capitán español uniéndose amorosamente con el lago y el sol de fondo, sino que a contraluz, y en la primera capa del plano, se observan los contornos de los rostros de un inca y un conquistador (fig. 6).



Fig. 6: Fotograma final de Wara Wara (1hs: 02 min)

Conclusiones: el reencantamiento del mundo

A lo largo del escrito hemos visto cómo los largometrajes analizados contribuyeron a la construcción de un paisaje nacional. A través de la tipología paisajística que hemos identificado como “paisaje-andino”, “paisaje-memoria” y “paisaje-rostro”, los films han propiciado una suerte de reencantamiento del mundo a la par del proceso modernizador que Bolivia intentó llevar a cabo, con un éxito dispar, durante la década del '20.

Dicho reencantamiento pasó a través de una reinención de un mítico pasado autóctono basado, fundamentalmente, en la construcción de un imaginario tiahuanacota. Dicho imaginario, que en el cine silente se expresó en las

construcciones paisajísticas que hemos detectado, encuentra también expresión en otras producciones visuales de la época. Los paisajes construidos en el *Álbum del Centenario*, que hemos tenido la oportunidad de analizar en otros textos,⁷² y la obra pictórica del potosino Cecilio Guzmán de Rojas, confirman la posibilidad de pensar una sistematicidad de una construcción paisajística nacional que retomaba fuertemente al imaginario tiahuanacota.

No obstante, si bien el “reencantamiento del mundo” toma como punto de partida el imaginario de la mencionada civilización preincaica, ello no implica una integración de pleno derecho de la mayor parte de población boliviana al proceso modernizador. Por el contrario, el mismo se ha articulado al avance de dicho proceso a partir de la exclusión del ejercicio ciudadano de gran parte de su población.

Así, el paisaje nacional alentado buscaba, por un lado, una asimilación del componente indígena de la sociedad boliviana, focalizándose solo en aymaras y quechuas: dejando de lado a los otros grupos étnicos nacionales que son parte de Bolivia. Asimismo, dicha “asimilación” se encontraba vinculada a observar a aymaras o quechuas como “razas aptas para el trabajo” y genuflexas ante el avance modernizador capitalista, antes que como ciudadanos de pleno derecho. Por otro lado, las construcciones paisajísticas aludidas permitían construir la imagen de que aymaras y quechuas eran “parte de una misma raza”, la cual encuentra origen en la civilización tiahuanacota. Esta cuestión permitió a la estatalidad reimaginar a Bolivia como una nación que tiene cimientos homogéneos y no fragmentarios.

Asimismo, el paisaje nacional construido asociaba a la nación boliviana eminentemente con su componente andino: Bolivia era pensada en función de sus cerros y montañas antes que en relación a sus llanuras. Sintomáticamente, esta construcción paisajística dejó afuera a gran parte del territorio boliviano como, por

⁷² FORT, “El rostro de la nación”, *op. cit.*, FORT, “Dispositivos visuales”, *op. cit.*

ejemplo, al Chaco boreal. Este último también fue (y es) territorio de múltiples etnias que no eran interpeladas, en absoluto, por los paisajes alentados en la época. Esta cuestión, como se sabe, tendrá un retorno trágico con el estallido de la guerra del Chaco (1932-1935). En otros aportes⁷³ nos permitimos hipotetizar, en ese sentido, cómo la traumática guerra ha puesto en crisis la posibilidad de pensar un paisaje nacional tal como se intentó construir en los años precedentes.

Bibliografía

- AIMARETTI, María. “¡Vuelve Wara Wara!: arqueología y biografía de un film silente boliviano que regresa. Entrevista a Fernando Vargas Villazón y Verónica Córdova”. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, 2016, pp. 299–324. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/63> [Acceso: 20 de julio de 2024].
- ANDERMANN, Jens. “Paisaje: imagen, entorno, ensamble”, *Orbis Tertius*, n. 14, 2008, pp. 1–8. Disponible en: <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv13n14a01> [Acceso: 20 de julio de 2024].
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BACZKO, Bronislaw. *Los Imaginarios Sociales. Memorias y Esperanzas Colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.
- BAL, Mieke. “Conceptos viajeros en las humanidades”, *Estudios visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n. 3, 2006, pp. 28–77.
- BENDER, Barbara. “Landscapes on-the-move”, *Journal of Social Archaeology*, n. 1, 2001, pp. 75–89.
- BELTING, Hans. *Antropología de la Imagen*. Buenos Aires: Katz, 2012.

⁷³ FORT, Federico Ignacio. “Imágenes de la guerra: flujos visuales en torno a las fotografías de Rodolfo Torrico Zamudio en su Álbum Fotográfico de la Guerra del Chaco (1932-1935)”, *Ponta de Lança: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura*, n. 16, 2023, pp. 54-74.

- CARUGATI, Felice y Augusto Palmonari. “A propósito de las representaciones sociales”. *Anthropos: Boletín de Información y Documentación*, n. 124, 1991, pp. 51–54.
- CLARK, Kenneth. *El arte del paisaje*. Barcelona: Six Barral, 1971.
- CÓRDOVA, Verónica. “Cine boliviano: del indigenismo a la globalización”. *Fotogenia*, n. 1, 2006, pp. 3–4.
- CORTÉS-ROCCA, Paola. *El tiempo de la máquina: retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires: Colihue, 2011.
- CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la argentina (1840-1933)*. Buenos Aires: Ediciones CdF, 2013.
- DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 1990
- DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós, 1994.
- FELD, Steven y Keith Basso. *Senses of place*. Nuevo México: School of American Research Press, 1996.
- FORT, Federico Ignacio. “Dispositivos visuales en torno a la construcción de la nación en el ‘Primer Centenario de la República de Bolivia’ (1925): el ‘Álbum del Centenario’ y la reimaginación de los pueblos indígenas”, *XIV Jornadas de Sociología*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2021.
- _____. “El rostro de la nación, el rostro de la mujer: retratos y ‘galerías sociales’ en el *Álbum del Centenario* (Bolivia, 1925)”, *Revista Sociedad*, n. 45, 2022^a, pp. 205–225.
- _____. “Imágenes de la guerra: flujos visuales en torno a las fotografías de Rodolfo Torrico Zamudio en su *Álbum Fotográfico de la Guerra del Chaco* (1932-1935)”, *Ponta de Lança: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura*, n.16, 2023, pp. 54-74.
- GARCÍA PABÓN, Leonardo. *La patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*. La Paz: Plural editores, 2007.

- GISBERT, Teresa y José Mesa. “La Virgen María en Bolivia. La dialéctica barroca en la representación de María”, *Barroco Andino: Memoria Del I Encuentro Internacional Sobre Barroco*. Navarra: Universidad de Navarra / Fundación Visión Cultural, 2003.
- GUARINI, Carmen. *Antropología visual de la ausencia*. Buenos Aires: Sans Soleil, 2017.
- GUMUCIO DAGRON, Alfonso. *Historia del cine boliviano*. México: UNAM, 1983.
- GUZMÁN ÁLVAREZ, José. *Paisaje vivido, paisaje estudiado. Miradas complementarias desde el cine, la literatura, el arte y la ciencia*. Andalucía: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2005.
- HARPER, Graeme y Jonathan Rayner. *Film landscapes: cinema, environment and visual culture*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2013.
- HARVEY, David. *Espacios del capitalismo global. Hacia una teoría del desarrollo geográfico desigual*. Madrid: Akal, 2021.
- HIRSCH, Eric. “Landscape: Between Place and Space”. En: Hirsch, Eric y Michael O’Hanlon (eds.). *The Anthropology of Landscape. Perspectives on Place and Space*. Nueva York: Oxford University Press, 1995, pp. 1–23.
- KENNY, Sofía. *Buscando el otro cine. Un viaje al cine indigenista boliviano*. Mendoza: Universidad de Cuyo, 2009.
- LEFEBVRE, Martin. “On landscape in narrative cinema”, *Canadian Journal of Film Studies*, n. 20, 2011, pp. 61-78.
- MESA, Carlos. *La aventura del cine boliviano 1952-1985*. La Paz: Editorial Gisbert y Cia. S.A., 1985.
- MITCHELL, William. “Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness”, *Critical Inquiry*, 2000, n. 2, pp. 193–223.
- _____. “Paisaje imperial”. *Memoria Académica*, n. 7, 2009, pp. 112-129. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9903/pr.9903.pdf> [Acceso: 20 de julio de 2024].
- MITRE, Antonio. *La pantalla indiscreta. Cine y Sociedad en Bolivia 1897-1952*. La Paz: Plural Editores, 2019.

- MOSCOSO-GARAY, Marcos. “Rostros afectivos como paisajes en las películas peruanas Rosa Chumbe (2015) y Magallanes (2015)”, *Cuadernos del CILHA*, n. 39, 2023, pp. 1–30. DOI: <https://doi.org/10.48162/rev.34.068>.
- NOGUÉ, Joan. *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2016.
- QUISBERT, Pedro. “La gloria de la raza’: Historia prehispánica, imaginarios e identidades entre 1930 y 1950”, *Estudios Bolivianos*, n. 12, 2004.
- REYES GARCÍA-ROJAS, Aurelio y David Wood. *Cine mudo latinoamericano. Inicios, nación, vanguardias y transición*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2015.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Sociología de la imagen. Miradas ch’ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.
- SÁNCHEZ, Claudio. *Los aviones en el cine silente boliviano*. La Paz: Editorial 3600, 2013.
- _____. *Arturo Posnansky y el cine. El argumento de “La Gloria de la Raza”*. La Paz: Focuart, 2020.
- SALA, Jorge y Rodrigo Romero Zapata. “Wara Wara (José María Velasco Maidana, 1930): alegoría cinematográfica del nacimiento de una nación”. *Imagofagia. Revista de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 8, 2013, pp. 1–17. Disponible en: <<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/596>> [Acceso: 20 de julio de 2024].
- SAUER, Carl. “La morfología del paisaje”, *Polis, Revista de La Universidad Bolivariana*, n. 15, 2006.
- SCHUSTER, Sven. *La nación expuesta. Cultura visual y procesos de formación de la nación*. Rosario: Editorial Universidad del Rosario, 2014.
- SCHUSTER, Sven y Oscar Hernández. *Imaginando América Latina: historia y cultura visual, siglos XIX-XXI*. Rosario: Universidad del Rosario, 2017.
- SIMMEL, Georg. *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro, 2013.
- SUSZ, Pedro. *Filmo-videografía boliviana básica*. La Paz: Cinemateca boliviana, 1991.

_____. “Orígenes de la expresión cinematográfica en Bolivia”. En: Edmundo Aray (coord.), *Cine Latinoamericano (1896-1930)*. Caracas: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, 2014, pp. 51-91.

TELL, Verónica. *El lado visible: fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Unsam Edita, 2019.

Fecha de recepción: 3 de mayo de 2024

Fecha de aceptación: 25 de noviembre de 2024

ARK CAICYT:

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/phifqufyg>

Para citar este artículo:

MIQUEL, Ángel. “El cine silente alemán en la Ciudad de México. Apuntes sobre su distribución, exhibición y recepción”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 10, diciembre de 2024, pp. 240-272. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/485>> [Acceso dd.mm.aa]

* **Federico Ignacio Fort** es Licenciado en Sociología por la Universidad de Buenos Aires, Magíster en "Comunicación y Cultura" y Profesor en Sociología (también por dicha casa de estudios) y becario doctoral del CONICET. Asimismo, se desempeña como docente de posgrado de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. A su vez, es miembro del Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe, del Departamento de Medio Oriente (UNLP) y de varios proyectos de investigación radicados en la UBA como en la UNTREF. A su vez, es miembro fundador del “Grupo Interdisciplinario de Investigación Visual”, con sede en la asociación civil INCLUIR. Actualmente, en su tesis doctoral, se encuentra investigando la producción visual alentada desde estatalidad boliviana entre 1925 y 1935. E-mail: federicoignaciofort@gmail.com.