

La película no es del director¹ The film does not belong to its director

Resumen:

Se analizará la película *Llucshi Caimanta*, con el objetivo de discutir la problemática indígena en el cine y en los movimientos militantes históricos del subcontinente. Ejemplo contundente de cómo el pasado se imbrica en el presente, esta película nos hace sentir cómo el imperialismo extractivista interfiere de forma siniestra en nuestro destino. Estas imágenes producidas en el pasado, contemporáneas nuestras, nos hacen pensar sobre el porqué de que seamos aún vilipendiados y robados.

Palabras claves:

Cine, amerindios, política, militancia, Ukamau, Sanjinés, Bolivia, Ecuador

Abstract:

We will analyze the film *Llucshi Caimanta* with the aim of discussing indigenous problems, in the cinema and in the historical militant movements of the subcontinent. A striking example of how the past is embedded in the present, this film makes us feel how the extractive imperialism interferes in a sinister way in our destiny. These images produced in the past, contemporary with us, make us think about why we are still vilified and robbed.

Keywords:

Cinema, Amerindians, politics, militancy, Ukamau, Sanjinés, Bolivia, Ecuador

Yanet Aguilera Viruéz Franklin de Matos

Universidad Federal de São Paulo
São Paulo, Brasil

keyichinita@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0801-5472>

Enviado: 18/03/2021

Aceptado: 9/04/2021

Publicado: 9/07/2021

¹ Este trabajo es una ampliación de una ponencia que expuse en el curso “A Arte Militante Contemporánea”, que se realizó a finales de 2020 y se extendió hasta febrero de 2021. Fue un curso de extensión organizado por el Grupo Maar (*Mídias, afetos, arte e resistência*), que coordino, y que es parte del curso universitario de graduación y post-graduación en Historia del arte de la Universidad Federal de São Paulo, Brasil.

Como citar: Aguilera Viruéz Franklin de Matos, Y. (2021). La película no es del director. *Ñawi: arte diseño comunicación*, Vol. 5, núm. 2, 243-257.

<https://nawi.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/914>

[www.doi.org/10.37785/nw.v5n2.a14](https://doi.org/10.37785/nw.v5n2.a14)



Esta obra está bajo una licencia internacional
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

A continuación se analizará la película *Fuera de aquí. Llucshi Caimanta* (1977), del Grupo Ukamau y Jorge Sanjinés, estableciendo una relación estrecha entre historia y contemporaneidad. Es extensa la discusión sobre lo que pueda significar lo contemporáneo. De la asunción que se haga del concepto va a depender su relación con la historia. No me detendré en un análisis sobre esta bibliografía; apenas asumo el concepto a partir de la pregunta: ¿De quién y de qué somos contemporáneos? Un interrogante formulado por Giorgio Agamben en *¿Qué es lo contemporáneo?* (Agamben, *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Ed. Argo, 2009).

En la contemporaneidad de nuestro cine militante se proyecta esta película como la sombra de la luz que no captamos de las estrellas que se alejan de nosotros a una velocidad muy grande. Oscuridad, sin embargo, que nos atinge a tal punto que no podemos esquivarnos si realmente queremos ser contemporáneos con la militancia de nuestro tiempo. Considero *Llucshi Caimanta* como esta sombra estelar que viene del pasado (al final, según la astrofísica contemporánea, la luz o la sombra que llegan de las estrellas ya fueron enviadas hace mucho tiempo), anacronismo de lo contemporáneo, como diría Agamben. Lo que sucede hoy en América Latina, principalmente en el Brasil y en el Ecuador, son consecuencias y repeticiones de acontecimientos políticos que se sucedieron en la década de 1970 y que están retratados en esta película. Son muy contemporáneos los asuntos que *Llucshi Caimanta* desarrolla: la invasión de los evangélicos de procedencia estadounidense, la codicia del imperialismo por los minerales y por el petróleo, el acoso de las comunidades indígenas por las iglesias, las transnacionales, los políticos y los ejércitos latinoamericanos. Es una repetición que hace de lo contemporáneo una fractura, y que coloca la interrogación del pasado, plateada en la película, como una proyección de una interrogación teórica del presente. Así no se puede pensar la historia sin la contemporaneidad y viceversa, principalmente si pensamos del punto de vista de una militancia que ya se perfilaba como un proceso anticolonial de América Latina.

Considero que el cine activista¹ del subcontinente se dividió históricamente en dos movimientos políticos, que son muy importantes para entender los momentos extremadamente conturbados del pasado y de la actualidad. Al cine del Grupo Ukamau y a Jorge Sanjinés se les está llamando “tercer cine boliviano². Normalmente no me incomodaría con esta designación, porque la teoría de Fernando Solanas y Octavio Getino es de extremo interés y fue adoptada por el llamado cine “periférico” o “subalterno”. Nombrar es cosa seria y llamar nuestras películas de “Tercer Cine” es mejor que las otras dos designaciones. Estoy cansada de la interminable cadena auto-despreciadora con la que nos acostumbramos a nombrarnos: colonizado, periférico, subdesarrollado, subalterno. Puedo estar “subalternada”, pero nunca seré subalterna. No es una cuestión menor, pues lo que debería ser apenas un estado que no me define se transforma en una autoimagen despreciadora. Sabemos muy bien que

1 Considero como sinónimos “militancia” y “activismo”, y no porque ignore las diferencias que se establecieron históricamente entre esas dos palabras. Pero, intencionalmente, no quiero separar la historia de lucha y resistencia en América Latina.

2 Esta subsunción del cine del Grupo Ukamau y de Jorge Sanjinés está en uno de los artículos del dossier “Ukamau Abigarrado”, que fue publicado en *Secuencias. Revista de Historia del Cine* 49 y 50 (Aimaretti & Segui, 2018, 10).

el nombramiento cotidiano que nos inferioriza es un elemento fundamental de la pedagogía de la interiorización de la opresión.

El rechazo de nombrar las películas del Grupo Ukamau y de Jorge Sanjinés como “tercer cine” se debe a que temo que se ofusque una diferencia fundamental entre las películas hechas por los bolivianos y el cine militante de Solanas y Getino. Hay una bifurcación ineludible entre estas obras, que remite a los dos movimientos políticos que ya mencioné.

Para iniciar la explicación de esta divergencia, necesito hacer un pequeño comentario del artículo de Pablo Gonzáles Casanova, titulado “Colonialismo interno una redefinición” (2007), que resulta ser una condensación y la retomada de una parte del libro *Sociología de la Explotación*, de 1969. Este autor afirma que los ideólogos que promocionaron la lucha de clases y combatieron el imperialismo junto a los movimientos de liberación nacional colocaban la relación entre las nacionalidades como un obstáculo o un desvío que despolitiza las luchas de resistencia. Es decir, era políticamente contraproducente tratar los conflictos entre la nación emergente de las luchas de la independencia en América Latina y las innumerables naciones indígenas, que también lucharon en estas guerras. En otras palabras, “la lucha de las naciones contra el imperialismo y la lucha de clases en el interior de cada nación y a nivel mundial obscurecieron las luchas de las etnias en el interior de los Estados-nación” (Gonzáles, 2007, 435-436). De este modo, la “problemática nacional” o las relaciones conflictivas entre las naciones que constituían un país “sólo podrían solucionarse después de la revolución socialista” (2007, 432).

Podemos concluir que los intelectuales que piensan en América Latina a partir de la lucha contra la opresión, con algunas pocas excepciones, no consideran a los pueblos indígenas como parte de esa pelea, a pesar de los innumerables alzamientos que ellos protagonizaron, y de su efectiva participación en las guerras por la independencia. De cierta forma, nuestros pensadores son herederos del nefasto proceso colonial que se extendió hasta los días actuales en una forma interiorizada o como un colonialismo interior, según las palabras de Gonzáles.

Este silenciamiento político es consecuencia de la construcción histórica de la imagen de los indígenas en casi toda América Latina. Según Andrés Guerrero (1994, 198, 211 y 212), al hablar de los indígenas del Ecuador, “discursos jurídicos, racialistas y políticos” crearon una figura estereotipada de esos pueblos, utilizando “analogías, metáforas, asociaciones, valoraciones y anécdota”, que lo plasmaron como cotidianamente incapaz. No solo en el Ecuador, sino en la mayor parte de los países del subcontinente, los discursos institucionales –jurídicos, eclesiásticos, estatales y políticos– construyeron a los indígenas como niños adultos, sin discernimiento, como si fueran seres incompletos. Un diseño laboriosamente atribuido al indígena, que fue construido como el miserable, no ciudadano, mediante el cual, según Guerrero (1994, 143), las élites intelectuales y políticas del siglo XIX y del siglo XX se auto-dibujaban, sin ningún pudor o vergüenza, como protectores y ciudadanos consciente de los problemas de las nuevas naciones.

Considerando que la mayor parte de los habitantes de América Latina son indios y mestizos³, podemos ir más lejos y pensar que la imagen que se plasmó del indio no es un reflejo extraño que no nos concierne. Así como vemos al indio, los occidentales nos ven a nosotros e interiorizamos esta mirada de desprecio, también somos vistos como seres incompletos, miserables que están excluidos de la plena ciudadanía, de la cual suponemos que algunos pueblos europeos tienen el usufructo. Sabemos que el tan mentado “Estado de bienestar social” fue realmente implementado en muy pocos países, y hoy se encuentra seriamente amenazado.

Uno de los argumentos esgrimidos para justificar el silenciamiento de las naciones indígenas y de los afroamericanos es el de que el imperialismo y la burguesía local se aprovechan siempre de las contradicciones entre el gobierno nacional y las naciones indígenas, para debilitar y desestabilizar los gobiernos que surgieron de las luchas por la liberación. En el caso de Bolivia, esta es una de las graves acusaciones que las izquierdas urbanas y mineras hicieron a los movimientos campesinos e indígenas. Los movimientos y partidos de izquierda bolivianos denunciaron, y aún denuncian, el pacto campesino/militar. Esta alianza fue hecha con gobiernos militares que golpearon duramente a los movimientos sociales urbanos y mineros, y que duraron más de diez años, desde el gobierno del militar Gualberto Villarroel López, que ascendió al poder en 1943, hasta después de la Revolución de 1952.

Sabemos que esta es una visión parcial que fue criticada, ya en 1953, por Fausto Reinaga, en su libro *Tesis India. Tierra y libertad*. Se puede ver en este enmarañado asunto que la alianza militar campesina era para los pueblos indígenas bastante estratégica, a pesar de que muchas veces fue perjudicial para ellos (Reinaga, 2010, 144).

Las alianzas de los campesinos con los dos gobiernos de Villarroel, de 1943 y 1946, fueron las únicas que beneficiaron relativamente a los pueblos indígenas. Para Reinaga, a pesar de breves, en esos tiempos sucedieron hechos trascendentales. Se realizó el “Congreso Indigenal”, cuyos resultados más importantes fueron decretos gubernamentales que se tornaron un acontecimiento histórico y social. Uno de ellos abolía los servicios de “pongueaje” y “mitanaje”, que obligaban a los indígenas a trabajar por un buen período en los latifundios o en las minas. Otro decreto prohibió la obligación de trabajar gratuitamente para el Estado o la Iglesia. El cumplimiento de estas órdenes demoró, pero al final de ocho años fueron de hecho implementadas. Otro acontecimiento fundamental de este período fue que se pusieron en contacto a todos los indios de Bolivia – aimaras, quechuas y cambas (Reinaga, 2010, 143). Esta reunión fue una respuesta indígena a la política racista de las élites bolivianas formadas

3 Hasta los “blaqueados” tienen en su linaje algún indígena o participan de una cultura que, a pesar de verse como europea, está impregnada de prácticas sociales y pensamientos que son extraños a las sociedades consideradas occidentales. Además, mucho de lo que se cree europeo procede en realidad de este continente. Estamos de acuerdo con el robo material, pero no reconocemos el saqueo cultural. Por ejemplo, creemos que los innumerables caminos que atraviesan el continente fueron hechos por los mestizos blanqueados y occidentalizados. En el Brasil, se cuenta que los “bandeirantes” (especie de “santiagos mata-indios”) abrieron pasajes fundamentales entre el interior y la orla marítima de São Paulo. Sabemos hoy que las vías “hechas por estos señores”, antiguas o nuevas, fueron urdidas y usadas por los indígenas para la comunicación entre los pueblos antes de la invasión europea. El desconocimiento llega a tal ridiculez que muchos creen que el tomate es italiano.

por terratenientes y dueños de minas que tenían como consigna la conocida frase: “la ciudad de La Paz sin indios, La Paz para gringos” (Reinaga, 2010, 142). Si encontramos actualmente en esta frase una gran familiaridad, por lo menos en el Brasil, no es mera coincidencia. Las élites entreguistas (económicas e intelectuales) y sus secuaces deberían visualizar en *looping* la película *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça, para comprender que para los gringos todos somos poco más que cucarachas. La esperanza de que ellos –los blancos colaboracionistas y occidentalizados de América Latina– pueden salvarse, es una mera ilusión.

El indigenismo de Fausto Reinaga fue influencia decisiva para la organización del movimiento aymara que se autodenominó “Katarismo”, el cual tendría un rol fundamental en las luchas de resistencia y en la implementación de un estado plurinacional en Bolivia. La filmografía del Grupo Ukamau y de Jorge Sanjinés establece un diálogo estrecho con la visión política y cultural de este movimiento. Según Mauricio Hiroaki, el Katarismo, fue iniciado en 1960 por un grupo de estudio universitario aymara, denominado “15 de noviembre”, fecha en que murió el líder indígena Tupac Katari, al ser descuartizado en 1781. Julián Apaza adoptó el nombre de Tupac Katari en homenaje a Tupac Amaru y Tomás Katari, líderes andinos que lucharon por la independencia de los pueblos indígenas (Hiroaki, 2010, 88). Con su mujer Bartolina Sisa y millares de aimaras, Katari realizó el famoso cerco de la Paz que duró más de 100 días. Este es el levante indígena más conocido de Bolivia. Katari, que fue obligado a trabajar en las minas por causa de la mita (obligación que miembros escogidos de las comunidades indígenas tenían que cumplir desde los tiempos del Inca, y que fue adoptada y recrudescida en el tiempo de la colonia), reivindicó como lengua obligatoria el aymara y propuso un gobierno de los propios indígenas (Hiroaki, 2010, 10).

Raimundo Tambo y Genaro Flores son las dos figuras más conocidas del Katarismo. En el manifiesto de Tiahuanaco (1973), en líneas generales, los kataristas criticaban la explotación económica, la opresión cultural y política, la educación ajena a la realidad de los pueblos de América Latina y la conversión del indio en un mestizo sin personalidad. Además, atribuían a la falta de respeto con la visión del mundo andino y a la no consideración de la cultura aymara y quechua el fracaso de los incontables proyectos de desarrollo agro que pulularon en Bolivia. Criticaban también a los partidos de izquierda, pues estos no aceptaban que el campesino aymara y quechua es capaz de pensar y conducir su propio destino. El manifiesto defiende la idea de una organización política propia, conducida por los propios indígenas. Los kataristas usan como arma política el bloqueo de las arterias de circulación que unen áreas urbanas al campo (Hurtado, 1866). Esta es una acción que la película que estamos analizando retoma como lucha de los pueblos andinos del Ecuador.

González tenía toda la razón cuando afirmaba que los movimientos de lucha y resistencia urbanos del continente recusaron “la existencia de un colonialismo interno en nombre de la lucha de clases, a menudo concebida como una experiencia europea” que estaba relativamente distante de los problemas de América Latina. Peor aún, se recusa la propia experiencia en nombre de una proletarianización del campesino y de una política de modernización, sustentada en la falsa promesa de un progreso que hasta ahora esperamos. La noción de “desarrollo” colocó a las víctimas del

colonialismo (todos nosotros, pero principalmente los pueblos indígenas y los afroamericanos) como una humanidad atrasada, primitiva, que debería ser transformada por el desarrollo futuro. La idea de un Estado homogéneo, con un mismo idioma y una única cultura, era defendida tanto por los movimientos de izquierda como por los de derecha.

Además, un darwinismo político y una sociobiología de la modernidad fueron difundidos por intermedio de las academias. Nuestras universidades repitieron incansablemente la consigna racista de nuestra inferioridad, asimilando y difundiendo una escala discriminatoria, en la cual los amerindios y los afroamericanos ocupaban el último eslabón. No es coincidencia que este proceso de nuestra desvalorización sea retomado de forma acentuada por algunos gobiernos neoliberales actuales, apoyados por nuestras élites locales. Es nítido que nuestras burguesías cada vez más sienten que nacieron en el lugar equivocado. Cuando pueden, nos abandonan y se van a Europa o a los Estados Unidos, viviendo de rentas obtenidas por la explotación que producen en su país de origen y que nos cuesta mucho sudor y sangre. Sabemos que el capitalismo financiero globalizado actual se expande por medio del “rentismo” y la especulación, causando muchas muertes y miseria.

A esta política de opresión, que viene desde la época de la colonia, respondieron contundentemente los pueblos amerindios y afroamericanos. Sus luchas fueron tantas que algunas consiguieron quebrar las barreras de silenciamiento levantadas por el poder político y su brazo educacional. Basta leer cualquier libro de historia en cada país para notar la manera escandalosa de apagar y recontar de manera torcida lo que sucedió en estas tierras. Las *fake news* no son privilegios de la contemporaneidad. Apenas en el comienzo del siglo XX fue contestada la perversa versión científicista que nos colocaba como seres incompletos y, a pesar de la problematización, aún hoy, no estamos completamente libres de ella. De las respuestas a la abominable científicidad de los pensadores racistas que cundieron el siglo XIX y XX, destacadas por Gonzáles, nos interesan las que surgen del pensamiento de José Carlos Mariátegui y de Antonio Gramsci.

Mariátegui fue el intelectual que “indianizó” la lucha de clases en América Latina, como afirma Gonzáles, al colocar los pueblos amerindios en el centro de la problemática nacional y no apenas como un problema de visualización e integración de una minoría. En el caso del Perú, Ecuador y Bolivia los indios son mayoría, por lo menos hasta hace poco tiempo. Además, en los países donde el genocidio fue más fuerte y las poblaciones indígenas aparentemente se tornaron minorías, los trabajadores informales urbanos ocupan el centro de la problemática nacional. Estas personas, la mayoría de América Latina, aún más en esta época de neoliberalismo exacerbado, también son invisibilizados y bastante oprimidos. Ellos viven en condiciones de explotación y discriminación muchas veces peor que los pueblos indígenas que viven en la zona rural. No nos olvidemos que esta población está conformada por descendientes amerindios y afroamericanos que fueron obligados a migrar para los centros urbanos.

Me interesa el recorte que Gonzáles realiza del pensamiento de Gramsci, porque en el pensador italiano se desmitifica la manera como se veía la relación entre el norte rico que se industrializaba y el

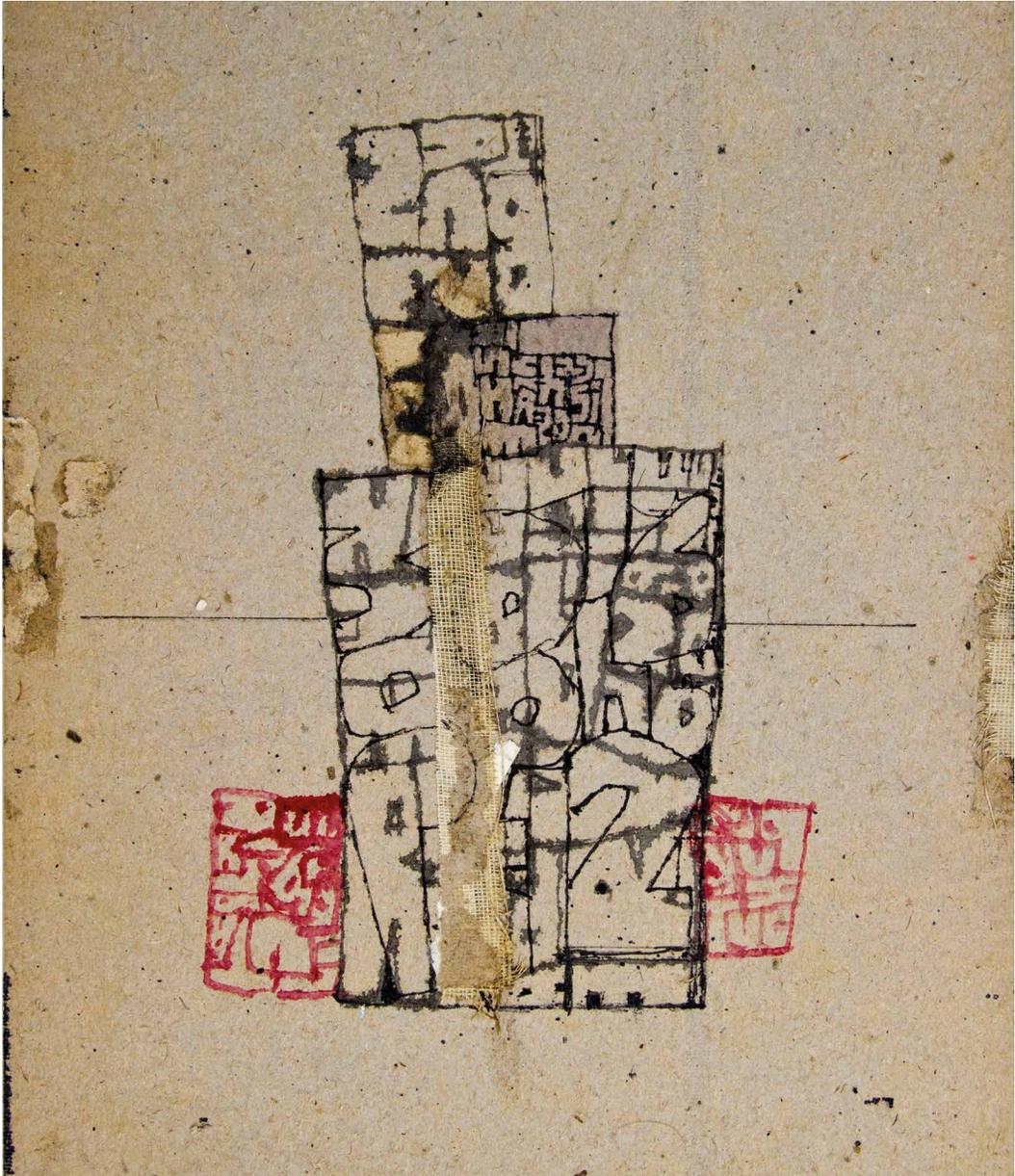


Imagen: Sergio Moscona

sur rural y pobre, en Italia. La visión tradicional de la relación entre campo y ciudad es problematizada por Gramsci. Los sociólogos del positivismo consiguieron que se aceptase la idea de que la miseria del sur, a pesar de sus riquezas naturales, se debía a la incapacidad (de nuevo ella, para que se vea que el discurso racial es limitado e insistentemente repetitivo) orgánica y a la inferioridad biológica de sus habitantes. La familiaridad de esta afirmación no era mera coincidencia. Gramsci, al contrario, mostraba que el norte era una sanguijuela que se enriquecía sobre el lomo explotado del sur. Al criticar esta estupidez de los racistas, Gramsci propuso la idea de una unidad de la diversidad. En otras palabras, un Estado pluri-regional que supusiera la defensa de las luchas por la autonomía de las regiones. Para él, la emancipación regional no mutilaría Italia y no provocaría el retorno de la monarquía y su consecuente manera desastrosa de gobernar.

El abandono del campo y la aglomeración de las personas en las ciudades, transformadas en megalópolis, nos hicieron pensar que la problemática del campo y de la ciudad estaba reducida a un apéndice de las luchas y resistencias presentes en América Latina. Pero hoy en día, con la certeza que no dejamos de ser uno de los graneros del mundo, se supone que haya un retorno al campo. Nunca el campo en nuestro subcontinente dejó de ser uno de los espacios de conflicto más importante y en el cual se juega nuestro destino. Que estuviéramos ciegos para esta realidad no la hace desaparecer. La ilusión de una América Latina industrializada hace mucho tiempo que se evaporó. Siempre fuimos territorios en los cuales se ejerce una actividad predatora y meramente extractiva. El breve período en que imaginamos que pudiéramos ser otra cosa hoy es un espejismo. El trabajo urbano está en extinción, desaparece el obrero, substituido por trabajadores autónomos que ganan muy poco (a veces no les alcanza ni para sobrevivir) y que no tienen ninguna garantía social. La precarización del ciudadano nos hace repensar la relación entre campo y ciudad principalmente porque el agronegocio, en boga en los países de América Latina, en su codicia y ansia predatora, está tomando casi todo el territorio de nuestro continente.

Guaraníes, Yanomamis, Mapuches, quechuas y tantos otros son constantemente expulsados de sus tierras. Esta acción deplorable es una continuidad del saqueo y genocidio que comenzó hace más de 500 años, con la nefasta invasión de los europeos en nuestras tierras. Sabemos que el robo o la apropiación indebida de las tierras en el campo se multiplica en las ciudades. Millares de personas están siendo desposeídas y expulsadas de sus barrios para lugares más distantes, cuando consiguen trasladarse. A este asalto, siempre apoyado por instituciones del estado, se debe el aumento de la población que vive en las calles. Nos acostumbramos al espectáculo de la tragedia y ya no reaccionamos cuando vemos en la televisión las innumerables familias que son, casi diariamente, desalojadas de sus casas.

La película *Llucshi Caimanta o ¡Fuera de aquí!* trata de los conflictos en el campo andino del Ecuador. El gobierno pretende desapropiar las tierras de las comunidades quechuas, con la ayuda de sectas evangélicas de los Estados Unidos. Este asalto se debe a que transnacionales mineras están queriendo ocupar estas tierras para la extracción de minerales. Esta película, realizada en la clandestinidad en 1977, expone claramente que el proyecto imperialista de los Estados Unidos para con las naciones del subcontinente es pensado a largo plazo. De nuevo, la semejanza con los acontecimientos actuales

en nuestros países, especialmente en el Brasil, no es mera coincidencia ni teoría conspiratoria. Revisitar el pasado es fundamental para comprender el presente. Películas como *Olvidalos y volverán por más: megaminería y neoliberalismo* (2016)⁴, del colectivo Semilla, nos recuerdan que actualmente está sucediendo lo mismo en Argentina. Desastres ambientales como los de Mariana y Brumadinho, provocados en el Brasil por la compañía minera Vale do Rio Doce, muestran como el problema es muy serio. Lamentablemente, sucederán otras catástrofes, principalmente porque los actuales gobiernos y el sistema judicial no aplican debidamente la ley a esas compañías predatoras. Así, vemos cómo la película es una interrogativa o una fractura en la que se confluye el pasado y el presente.

Llucshi Caimanta es la historia de los acosos que sufren las comunidades quechuas del Ecuador por el gobierno nacional. Un conflicto entre las nacionalidades internas del país, como tantos otros, que no puede esperar hasta que llegue la revolución. El hostigamiento a las comunidades quechuas del Ecuador es acometido, según la película, por una alianza entre las élites nacionales y el imperialismo de los Estados Unidos, representados por las compañías mineras. Estas corporaciones usan de una estrategia bien sofisticada: financian y envían sectas evangélicas a la región de conflicto para introducir una cisión en las comunidades andinas, de modo que estas no opongan resistencia a la desapropiación. La invasión y expansión de las iglesias evangélicas históricas y neopentecostales es un problema que asola América Latina desde hace mucho tiempo, y necesita ser urgentemente debatido, porque también es una práctica política muy actual que visa la desapropiación de las tierras indígenas que aún restaron.

La resolución de la trama de la película mezcla tragedia, pequeña venganza y una apelación para que los campesinos indígenas y los trabajadores urbanos únanse y luchen contra el asalto y la explotación. En el final de *Llucshi Caimanta* vemos la masacre de los comunarios, la expulsión de un grupo de evangélicos y una larga peroración sobre la necesidad de ultrapasarse el foso abismal que separa la ciudad del campo.

El grupo Ukamau y Jorge Sanjinés ya eran bastante conocidos por sus películas anteriores. Habían conseguido en su segundo largometraje, *Yawar Mallku. Sangre de Cóndor* (1969), un hecho inédito en el ámbito de la cinematografía. La película, al denunciar la esterilización de las mujeres pobres por organismos misioneros ligados a los Estados Unidos, ayudó a que las comunidades indígenas no recibieran más a esas personas y a que fuera expulsada de Bolivia la organización *Peace Corps*. La denuncia provocó la indignación de los medios de comunicación de la época. Según Sanjinés, las personas no podían creer que los rubiecitos de Kennedy cometieran ese crimen de lesa humanidad⁵.

4 Esta película fue analizada por Nicolás Scipione en el curso "A Arte Militante Contemporânea". Puede ser visto en <https://www.youtube.com/watch?v=3JEtNOAbpmU>

5 Hay una película brasileña, *Em nome da América*, de Fernando Weller (2017), sobre la organización *Peace Corps*. Esta obra tiene un enfoque diferente de la película de los bolivianos. Coloca la acción de esta organización para mostrar una cierta ambigüedad de los Estados Unidos con relación al Brasil. A la campaña intervencionista del imperialismo yanqui, la película muestra, como contrapunto, entrevistas con los agentes de "buena voluntad" que participaron de esta organización.

Sorprendentemente, el Grupo Ukamau y Sanjinés consiguen repetir la hazaña al realizar otra acción cinematográfica efectiva en el Ecuador. *Llucshi Caimanta* presenta en los primeros fotogramas recortes de periódicos que denuncian la esterilización de grupos indígenas en el Ecuador practicada por misionarios evangélicos. Junto a estas denuncias, hay otra que indica la participación de agentes de la CIA, infiltrados en las sectas. Cuando se presentó el libro *Diario ecuatoriano. Cuaderno de rodaje "Fuera de aquí. Llukshi kaimanta"*, una película de Jorge Sanjinés (2020), de Alfonso Gumucio Dragon, en un evento filmado de la Cinemateca Boliviana, el embajador del Ecuador informó que la película ayudó a crear el clima que hizo que el Presidente ecuatoriano Jaime Roldós Aguilera, en 1981 (4 años después de estrenarse la película), expulsara el Instituto Lingüístico de Verano, un grupo evangélico que aparentemente recopilaba informaciones sobre lenguas indígenas con la intención de traducir la biblia en esos idiomas. Este Instituto fue acusado de connivencia con las compañías petroleras de los Estados Unidos, que actuaban en el Ecuador. Roldós murió después, en un accidente de helicóptero (Perkins, 2004, 187). Insisto, no es mera coincidencia que el modo de operar de los agentes de la opresión sea el mismo en el pasado y en el presente.

Juan Martín Cueva le habría dicho a Sanjinés que *Llucshi Caimanta* tuvo más de 1.800.000 espectadores, como informó el cineasta en la presentación del libro de Gumucio en la Cinemateca Boliviana. Wilma Granda Noboa afirma que los espectadores fueron más o menos 1.000.000 (Gumucio, 2015, 21). De cualquier forma, esta cantidad de espectadores es asombrosa para cualquier país en América Latina, principalmente tratándose de una película local. En el Ecuador, parece que ni las películas comerciales consiguen llegar a esta cantidad de público. Algunas películas del Grupo Ukamau y Jorge Sanjinés fueron exhibidas para un número expresivo de personas debido a sus políticas de distribución, que llevaban las obras a las comunidades indígenas, sindicatos, universidades y comunidades de base católicas.

Llucshi Caimanta fue filmada en 1975, en pleno gobierno de los militares, que se mantenían en el poder desde 1972. En esa década, el aumento en el precio del barril de petróleo permitió que la economía ecuatoriana creciera. Pero, según Bertha García Gallego (2008, 190), el sector agrícola vivía una profunda crisis y sus rendimientos fueron los más bajos de América Latina. La película, realizada en la región montañosa que producía los alimentos para el consumo del Ecuador, muestra como las comunidades quechuas sufrían las consecuencias del colapso económico agrícola. Desnutrición y enfermedades que podrían ser fácilmente combatidas decimaban a la población infantil. Esta situación de calamidad y la omisión estatal permitió que las sectas evangélicas penetraran rápidamente en el territorio andino.

En el artículo "Ethos evangélico, política indígena y medios de comunicación en el Ecuador", Susana Andrade afirma que en la década de 1970 acontecieron las grandes campañas evangélicas en el país, aumentando considerablemente el número de fieles en las comunidades serranas, que son, en su mayoría, quechuas, y que antes eran católicas. Las sectas evangélicas penetraron en esas comunidades por varios motivos. Uno de ellos es que la Iglesia católica poseía los más grandes latifundios del Ecuador, lo que la asocia al saqueo de tierras que históricamente se perpetró en este país. Es obvio que

la Iglesia terrateniente mantenía relaciones conflictivas con las comunidades, a pesar de la aceptación del catolicismo. Otro motivo de la fuerte penetración de las sectas evangélicas es que sus dirigentes supieron utilizar muy bien los medios de comunicación. Crearon la radio Colta, que alcanzó una gran audiencia porque se comunicaba en quechua. Esta opción inteligente valorizaba el idioma nativo y, consecuentemente, elevaba la autoestima de los andinos, que sufrían mucho prejuicio por parte de las personas que vivían en las ciudades. Cualquier semejanza entre el pasado y el presente no es mera coincidencia, a pesar de que hoy debemos substituir la radio por los canales de televisión. Además, las sectas evangélicas construyeron clínicas y escuelas, según Andrade, ejerciendo de tal modo una actividad social asistencialista en áreas carentes de las comunidades quechuas.

Llucshi Caimanta enfoca en este asistencialismo, que se revelará desastroso para las comunidades. Si las sectas evangélicas resolvieron en parte los problemas de salud de las comunidades, acabaron por dividir a los miembros de estas poblaciones. La división permitió, según la película, que las compañías mineras robasen las tierras y los comunarios perdieran sus casas y sus tierras. Según Andrade, las sectas evangélicas dividieron de hecho las comunidades porque, mucho más que la Iglesia católica, los evangélicos ocasionaron una desintegración de los valores culturales indígenas, ya que estas sectas consideran de manera explícita que estos valores no son adecuadamente cristianos. En el diario de rodaje, Gumucio relata que algunas prohibiciones de las sectas no tenían sentido. Por ejemplo, el uso de sombreros, a pesar de que este objeto protegía del frío y del sol inclementes de la región (2015, 41). *Llucshi Caimanta* no se limita a mostrar esas arbitrariedades, pues imputa a las sectas evangélicas varios crímenes graves. Uno de ellos es el de lesa humanidad, ya que se esterilizaba a las mujeres sin su consentimiento, como ya se mencionó. Otro delito practicado fue el de comercializar la sangre de los indígenas para compañías que realizan investigaciones genéticas. Esta venta se realizaba sin conocimiento de los interesados. Tremendo robo.

Sanjinés fue acusado por Gumucio de exagerar al retratar a los personajes evangélicos (2015, 33). Puede ser. Sin embargo, en *Segredos da tribo*, una película bien controvertida que José Padilha filmó en 2010, hay una denuncia semejante, con la diferencia que son antropólogos de los Estados Unidos que realizan el comercio de la sangre de los yanomami. Como afirma Pocho Álvarez, al comparar *Llucshi Caymanta* con la realidad del Ecuador, los acontecimientos reales del país son más crueles que los que la película relata (Gumucio, 2015, 27). De cualquier forma, en el escenario político del Ecuador, aún según Andrade, desde la década de 1970 hasta hace muy poco tiempo, los sectores evangélicos no participaron abiertamente de las luchas de resistencia de las comunidades indígenas, debido principalmente a la inoculación apolítica impuesta por los misioneros de los Estados Unidos durante cuarenta años. Apenas recientemente, las bases evangélicas se sumaron a las luchas políticas, posicionándose contra los dirigentes o pastores de las iglesias que continúan, en su mayoría, con la misma posición de los misioneros del pasado.

Como se puede ver, *Llucshi Caimanta* retoma de *Yawar Mallku* la temática y el esquema de denuncia. Pero no se limita a esta retomada, pues en esta película se pone en práctica las reflexiones del Grupo Ukamau y Sanjinés sobre las maneras de alcanzar al público indígena. Estas cuestiones que surgían a

partir de sus prácticas cinematográficas van a ser trabajadas de modo más sistemático en 1979, dos años después de la película rodada en el Ecuador, cuando Sanjinés publica *Teoría y práctica de un cine junto al Pueblo*. Se trata de encontrar elementos cinematográficos, con los cuales las poblaciones andinas se sientan concernidas con lo que están viendo.

La preocupación con el público indígena se debió, según Sanjinés, a que miembros de la comunidad Kaata, que participaron del rodaje de *Yawar Mallku*, comunicaron al grupo de cineastas que la película no les había gustado. *Yawar Mallku* tuvo un éxito retumbante en la ciudad de La Paz. El fracaso con los Kaateños, según Sanjinés, se debió al uso de un lenguaje cinematográfico occidentalizado que no era familiar a la visión de los comunarios. El tiempo andino sería circular, al contrario de la película que es cronológicamente continua. Como las comunidades son estructuradas histórica y socialmente en colectividades, la narrativa lineal y el uso del primero plano, que destaca al individuo, no tendría mucho sentido para ellos (Tv Abya Yala).

Recientemente Marco Arnez Cuéllar recusó la “versión en la que los cineastas [como Sanjinés] parecen ‘descubrir’ al indio en el recóndito paisaje rural”. Y propone que Sanjinés, como cualquier artista e intelectual, leyó la historia subalterna indígena a partir de su propia perspectiva, proyecto y agenda. Vio en “su revolución a indígenas armados evocando el imaginario de 1952” (ARNEZ, 112). De manera que las películas se resumen a una mirada del cineasta que se proyecta en ese otro que es representado. Podemos encontrar esta mirada narcisista ciertamente, pero esto es lo que menos interesa en una película, ya que esta visión limitada supone un propietario intelectual de hecho: el cineasta. La actividad colectiva que produce la película es completamente ignorada, silenciando los aportes definitivos de los que ayudaron técnica e intelectualmente a realizarla. Y, lo que es más grave, se ignora el papel definitivo de los actores, que imprimieron por medio de las imágenes de sus cuerpos –gestos, actitudes, miradas y silencios– aspectos fundamentales de la película.

Aunque sea ilusoria la mirada que el Grupo Ukamau y Sanjinés dirigieron a las comunidades indígenas de lugares recónditos rurales (en esta expresión no hay como no ver cierta soberbia colonialista que el ciudadano manifiesta con relación a las poblaciones rurales), lo que importa es que esta actitud tuvo resultados concretos en la manera de filmar. El plano secuencia integral es un aporte teórico del Grupo Ukamau y Sanjinés. La toma larga fue teorizada en el libro *Teoría y Práctica de un cine junto al pueblo*. Lo que nos interesa en este tipo de secuencia es que concretamente, en las películas, después de *Yawar Mallku*, casi siempre se comienza y termina con el mismo plano de conjunto. O sea, la larga duración y la tomada circular están en función de mostrar a la colectividad.

En *Llucshi Caimanta*, el plano secuencia integral es una constante. La segunda secuencia, en la que aparecen los créditos, dura seis minutos, mostrando que la toma va más allá de la presentación de los participantes del film. La acción es reducida: un ciudadano estaciona un jeep y se dirige a un descampado donde planta un enorme poster, supuestamente del Presidente del Ecuador, mientras la comunidad se reúne en torno de este hombre. La duración y los movimientos de la cámara nos hacen observar la llegada de los miembros de la comunidad, que entran en el encuadre de todos los lados. La espera

paciente para mostrar la llegada de la comunidad se extiende de tal manera que se aguarda a que una pequeña niña entre en el encuadre y se junte al grupo. Ciertamente, las innumerables películas que se hicieron de los indígenas no usaban esta estratagema, que podemos imaginar como un detonador de identificación del público quechua con la película.

Otro plano secuencia integral interesante es el que muestra a los trabajadores de la minga – trabajo colectivo– y a los quechuas evangelizados. La toma se inicia enfocando en un plano de conjunto al grupo de trabajadores que realiza la minga. La cámara se mueve para la izquierda, enfoca varios de los comunarios trabajando hasta encuadrar a los indios evangelizados, que caminan ordenadamente uno atrás del otro, cantando salmos en un español incomprensible. La cámara sigue un poco a los religiosos para después girar y enfocar de nuevo a los trabajadores hasta llegar al grupo con el cual la secuencia se inició. Imágenes y sonidos son usados para que el espectador se identifique con los trabajadores de la minga y no con los evangélicos. A las personas trabajando juntas para la comunidad se contraponen la caricaturesca columna de los religiosos. La música andina de la minga es potente y alegre, dejando el canto de los evangélicos un poco ridículo. De modo que, aunque sea una proyección de los realizadores sobre las comunidades, se construye un combate entre la minga andina colectiva y el factor individualista occidental, figurado en la larga columna que forman los quechuas evangelizados por la secta religiosa de los Estados Unidos. Vemos, por los testimonios que aparecen en el libro de Gumucio, que varios de los quechuas del Ecuador se identificaron con esta propuesta de la película (2015).

Si la voz *over*, a pesar de su tono respetuoso y humilde, de hecho no escapa de la interpretación acusadora de Arnez, las secuencias de los bloqueos y de la reunión de las comunidades quechuas son muy potentes. Su potencia se debe a los innumerables cuerpos que entran y atraviesan la pantalla cinematográfica. Podemos imaginar (al final, todo es una cuestión de saber imaginar) que esas imágenes prefiguran “el ‘levantamiento indígena nacional’ de 1990, acto político a la vez que ritual, en el que los indígenas (...) afirmaron su condición de agentes sociales que exigen no solamente pleno acceso a derechos ciudadanos, sino el reconocimiento de derechos colectivos como pueblos” (Guerrero, 1994, 242).

Y es que una película nunca es de sus realizadores.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Brasil: Ed. Argos.
- Aimaretti Maria & Segui, Isabel (2018). Dossier Ukamau Abigarrado. *Revista de Historia del Cine*, 49-50.
- Arnez, Marco (2018). "Proyecto emancipador y agenda política en el cine de Jorge Sanjinés: colonialismo, indigenismo y subjetividades en disputas". *Secuencias, Revista de Historia del Cine*, 49-50, 97-115
- García, Bertha (2008). *Ecuador: democratización y fuerzas armadas; el contexto histórico, social y político de una relación ambivalentes*. En Isidro Sepúlveda y Sonia Alda (eds.). *La Administración de la Defensa en América Latina* (185-219). Madrid: Instituto General Gutierrez Mellado-UNED.
- González Casanovas, Pablo (1969). *Sociología de la explotación*. México: Ed. Grijalbo.
- González Casanovas, Pablo (2007). Colonialismo interno. En *De la sociología del poder a la sociología de la explotación: pensar América Latina en el siglo XXI* (129-156). México: CLACSO
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/formacion-virtual/20100715084802/cap19.pdf>
- Guerrero, Andrés (1995). Una Imagen Ventrilocua: Discurso Liberal de la desgraciada raza indígena, a Fines del Siglo XIX" En Muratorio, Blanca, *Imágenes e Imagineros* (197-252). Quito: FLACSO-Sede Ecuador.
- Gumucio, Dagron Alfonso (2015). *Fuera de Aquí – Llucshi Caymanta – Diario Ecuatoriano, cuaderno de rodaje*. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador.
- Hiroaki, Maurício, Hashizume (2010). *A formação do movimento Kararista – Classe e cultura nos Andes Bolivianos*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-20062011-102911/pt-br.php>
- Hurtado, Javier (1986). El manifiesto de Tiahuanacu, 1973. En *El Katarismo*. La Paz: Hibol.
- Perkins, John (2004). *Confesiones de un ganster econômico*. Barcelona: Ediciones Urano.
- Reinaga, Fausto (2010/1953). *Tesis India. Tierra y Libertad*. La Paz: La Mirada Salvaje.
- Sanjinés, Jorge (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI.
- Sanjinés, Jorge (s/fecha). *Entrevista, Jorge Sanjinés: Un cine junto al pueblo*, Tv Abya Yala. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=01ujiv8yipc&t=9s>

Reseña curricular:

Profesora de *Historia del Cine* en el Curso de Historia del Arte de la Universidad Federal de São Paulo. Licenciada en Filosofía por la Universidad de São Paulo (1985), Magíster en Filosofía por la Universidad de São Paulo (1996) y doctorado en Filosofía por la Universidad de São Paulo (2007). Es directora del *Coloquio de Cinema e Arte da América Latina* (COCAAAL). Autora y organizadora de *Preto no Branco, la obra gráfica de Amílcar de Castro* (2005), y de *Imagem e Exílio* (2015). Directora y coguionista del cortometraje *Preto no Branco*. Escribe principalmente sobre cine, estética, ética, artes plásticas y política. Entre sus últimos trabajos ha publicado "Como pensar o cinema indígena? a paisagem uma categoria de pensamento" en la revista *Arte & ensaio*.



Imagen: Sergio Moscona