

UC Merced

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the
Luso-Hispanic World

Title

Política y forma visual. En torno al Grupo Ukamau y el Cine Club Cusco

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/752100g3>

Journal

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World,
11(1)

ISSN

2154-1353

Author

Dajes, Talía

Publication Date

2023

DOI

10.5070/T411162840

Copyright Information

Copyright 2023 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed

Resumen

Este artículo indaga en los puntos de contacto entre la producción del Grupo Ukamau (formado en Bolivia en 1968 por Jorge Sanjinés, Óscar Soria y Antonio Eguino) y la del Cine Club Cusco (Perú, 1955, fundado por, Manuel Chambi, Luis Figueroa y Eulogio Nishiyama, entre otros) a través de un análisis comparativo de los cortometrajes *Revolución* de Jorge Sanjinés (1963) y *El cargador* de Luis Figueroa (1974). Tomando en consideración el hecho de que ambos se produjeron en los años posteriores a la institucionalización de procesos revolucionarios de carácter nacionalista y reformista (la Revolución Nacional de 1952 en Bolivia y la primera fase del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas en el Perú en 1968), este trabajo busca entender dichas obras como intervenciones en la realidad que responden a estas coyunturas y, al mismo tiempo, las exceden. Por medio del análisis de sus imágenes y temáticas recurrentes, así como de sus coincidencias estéticas, se sugiere un encuentro simbólico que revela una compartida orientación hacia la autogestión colectiva como potencialidad política y horizonte de lucha a través de puestas en escena fuertemente ancladas en la materialidad de las condiciones de vida de sujetos precarizados.

Palabras clave: Cortometraje documental; Grupo Ukamau; Cine Club Cusco; Perú; Bolivia.

“Hay que conquistar la vida dándola ... Hay que morir para vivir” (Sanjinés y Grupo Ukamau 163). Esta consigna señala uno de los momentos culminantes de *Revolución* (1963), cortometraje realizado por el reconocido director boliviano Jorge Sanjinés (1936—). Anunciada en la penúltima secuencia de su preguion, ya que se trata de una producción sin diálogo ni texto alguno, la frase expresa concretamente la potencia que se busca transmitir a través de escenas en las que trabajadores de una fábrica se declaran en paro y toman las armas para enfrentarse a sus opresores. A pesar de estar verbalmente ausente en pantalla, dicha consigna queda plasmada en las imágenes en blanco y negro, en la música y en el ritmo del montaje. En este sentido, *Revolución* se asemeja a un poema visual que, a través de su composición no lineal y aparentemente fragmentaria logra, por un lado, destilar una crítica urgente a la desigualdad y la violencia y, por el otro, dar forma a una mirada política que excede la mera denuncia. Entre los numerosos análisis existentes sobre la obra del director boliviano, Alfonso Gumucio Dagron aborda el cortometraje en su ya clásica *Historia del cine en Bolivia*—y en estudios

posteriores—donde lo cataloga como el “Potemkin” de Sanjinés por “estar bastante influenciada por las nociones de composición de imagen en Eisenstein” (218).¹

La vigencia actual de Sanjinés y del reconocido Grupo Ukamau—colectivo que cofundara en 1968 junto con el guionista Óscar Soria y al cual luego se unirían Ricardo Rada y Antonio Eguino—se ha hecho patente en recientes homenajes y publicaciones así como en la continuada atención crítica que reciben sus estrenos.² Igualmente, la historia y trayectoria del Grupo Ukamau ha sido ampliamente documentada debido, en parte, a la inclusión de Sanjinés entre aquellos directores considerados parte de lo que vendría a conocerse como Nuevo Cine Latinoamericano (NCL). Condensado dentro del marco de dos importantes festivales de cine—Viña del Mar en 1967 y Mérida (Venezuela) al año siguiente—el NCL se caracterizó por sus narrativas urgentes, su factura visual descarnada y su militante compromiso político, todos rasgos que pueden identificarse ya en *Revolución*.³ Aunque se han dedicado también extensas líneas al estudio comparativo entre los realizadores que formaron parte de esta tendencia, así como al análisis en paralelo del cine de Sanjinés/Ukamau y de otros grupos y cineastas de la región, poco se ha dicho acerca de las coincidencias entre la obra de aquellos y otro colectivo cinematográfico cuyos miembros también trabajaron de forma colaborativa: el Cine Club Cusco (bautizado como “Escuela del Cusco” por George Sadoul en referencia a la escuela pictórica cusqueña que floreció durante la Colonia).⁴

Fundado en 1955, y articulándose alrededor de la inauguración de lo que sería el segundo cine club del Perú—el primero abrió sus puertas en Lima dos años antes (Bedoya, “Cine Club” 176)—el Cine Club Cusco surgió como iniciativa de los fotógrafos Eulogio Nishiyama y César Villanueva, los hermanos Manuel y Víctor Chambi—hijos del reconocido fotógrafo Martín Chambi—, Luis Figueroa Yábar—hijo del pintor cusqueño Manuel Figueroa Aznar—y otros. Entre 1956 y 1960 el trabajo de los miembros de la llamada Escuela del Cusco ya fuera de forma individual o grupal, estaba dedicado al rescate cultural pues primaba la documentación de fiestas y tradiciones de diversas comunidades andinas (Calvo 38). Dada esta tendencia en sus producciones—cuya exhibición en Lima se hizo posible gracias a la intervención y apoyo de José María Arguedas (Sales 24)—es posible que a primera vista las obras de los mencionados colectivos puedan parecer distanciadas. Ante la experimentación con el lenguaje audiovisual, el montaje de influencia soviética y la propuesta de un “cine junto al pueblo” de Sanjinés y el Grupo Ukamau se contrapondría la mirada antropológica, de puesta en valor de la cultura andina, caracterizada como indigenista, o incluso neoindigenista, del Cine Club Cusco (Zevallos-Aguilar 177). Sin embargo, una aproximación transversal que ponga a dialogar las producciones de ambos colectivos revela coincidencias temáticas y recurrencias visuales a la vez que

contribuye a desentrañar su uso de recursos cinematográficos para potenciar lo que podría concebirse como una constelación de modos de ver lo político. En lo que sigue, propongo analizar *Revolución* en paralelo con el cortometraje *El cargador* (1974)—dirigido por Figueroa (1928-2012) y basado en el testimonio de vida del cargador cusqueño Gregorio Condori Mamani—como piezas en constante convergencia cuyos puntos en común se cifran a través de imágenes que, a su vez, catalizan una indagación sobre dos momentos similares de sus respectivas realidades nacionales. Adicionalmente a los paralelos más evidentes—la filmación en blanco y negro, la brevedad de su duración, la visión horizontal y colectiva del trabajo cinematográfico, el enfoque en el contexto andino y la temática de explotación y resistencia—así como algunos puntos de contacto entre los realizadores y miembros de los equipos de rodaje, ambos cortos comparten el hecho de haber sido completados en los años posteriores a la institucionalización de procesos revolucionarios de carácter nacionalista cuyas reformas buscaban, entre otras cosas, terminar con las condiciones semif feudales en el campo, extendidas y legitimadas a través del régimen de propiedad de la tierra. Más precisamente, la producción de cada uno de los cortometrajes va casi de la mano con lo que podría definirse como el ocaso de dichos procesos revolucionarios-reformistas: la Revolución Nacional (1952-1964) implementada oficialmente por el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) en el caso de Bolivia y la llamada “primera fase” del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas en el del Perú (1968-1975) liderada por el General Juan Velasco Alvarado (GRFA en adelante). Tanto *El cargador* como *Revolución* se plantean desde un punto de vista crítico, incluso anti-triunfalista, en relación con aquellos y, ambos filmes, parecen decantarse por un mismo derrotero cuyo destino toma la forma de un llamado a la organización colectiva autogestionada y a la lucha política en común más allá de los límites del estado.

En tanto reflexión comparativa, este análisis se plantea como el abordaje de un encuentro simbólico entre las visiones de ambos colectivos cinematográficos, tanto desde sus coincidencias temáticas y políticas como desde las estéticas. Si bien se ha señalado que la producción de la Escuela del Cusco va más allá de lo “meramente antropológico” (Calvo 39), esta ha sido, al igual que la del Grupo Ukamau, considerada desde el lente del cine etnográfico por la manera en la que logran preservar la especificidad de las costumbres, lenguas e identidades culturales andinas en tanto sus obras “reflect an authentic revalorization of the indigenous populations and their culture” (López, “Sanjinés” 1340). No obstante, se han enfatizado a su vez los giros inesperados que ambos colectivos le imprimen a dicha vertiente filmica, ya sea por su capacidad de plasmar una cosmovisión netamente indígena en pantalla o porque logran trazar una trayectoria que politiza la imagen. En el caso de

Ukamau, Ana M. López subraya la manera en la que el colectivo “developed a unique and compelling politically engaged aesthetics” (“Grupo Ukamau” 679) rompiendo con las convenciones fílmicas tradicionales; en cuanto al Cine Club Cusco, Ricardo Bedoya afirma, por su parte, que sus miembros “apelaron al verismo al recoger, con afán descriptivo, la imagen realista de los campesinos retratados. Les decían a sus compatriotas: ‘miren, así viven, allí trabajan, así visten, aman, festejan, comen’. Pero ese retrato pasaba por la elaboración formal” (“Manuel Chambi” 153), dejando en claro dónde residían los principios organizadores que cohesionaban al grupo.

A pesar de las intersecciones mencionadas hasta ahora, tanto entre los cortos que se analizarán aquí y entre las propuestas estéticas y modos de trabajo del Cine Club Cusco y el grupo Ukamau, cabe mencionar que la comparación no resulta perfectamente equivalente. De hecho, hasta hace relativamente poco, el Perú “has not had an Andean cinema such as Bolivia’s Grupo Ukamau led by Jorge Sanjinés” (Da Gama s.p) puesto que lo andino ha sido ampliamente excluido de la tradición cinematográfica peruana.⁵ No obstante, en el mismo artículo, la autora destaca el proyecto de la Escuela del Cusco como lo más cercano a Ukamau y como un intento por crear “an Andean cinema as part of an overall project of representing an authentic national cinema” (Da Gama s.p). Aun así, es posible encontrar, a través del lenguaje audiovisual empleado en *Revolución y El cargador*, no solo imágenes similares o motivos recurrentes (tales como los sendos cargadores o *aparapitas* que aparecen en ambos y que son más que una simple coincidencia) sino una potencialidad política en común que interpela al espectador y que resuena tanto en la consigna que abre este trabajo como en las puestas en escena planteadas por Sanjinés y Figueroa, respectivamente.

Por otra parte, resulta necesario resaltar que, posiblemente, existan comparaciones más obvias para plantear paralelos entre los corpus fílmicos de ambos directores y colectivos. Entre las coincidencias que pueden citarse se encuentra el hecho de que tanto *El enemigo principal* (1974)—dirigida por Sanjinés y co-escrita con Óscar Zambrano, posteriormente a la formación del Grupo Ukamau propiamente dicho—como *El cargador*, además de haber sido filmadas en el Cusco, comparten al director de fotografía Jorge Vignati en el trabajo de cámara y cuentan con la presencia del antropólogo Ricardo Valderrama en el equipo de producción (adicionalmente, Manuel Chambi, otrora miembro del Cine Club Cusco participó en la realización de *El enemigo principal*). Otra conexión entre estas películas está en el aspecto testimonial que las atraviesa, lo cual además propiciaría un vínculo con la reconocida película de Sanjinés *El coraje del pueblo* (1971), sobre la masacre de mineros y dirigentes de la mina Siglo XX a manos del ejército boliviano. Isabel Seguí se aproxima a dicha cuestión situando al líder campesino Saturnino Huillca—protagonista de *El enemigo principal*, así como de varias

películas peruanas—en el centro de un análisis que interroga las fronteras del género testimonial, profundizando en sus pretendidas alianzas entre “intelectuales y grupos subalternos” (Seguí) y en las múltiples mediaciones que separan al oyente del testimoniante. Sin restar importancia a este trabajo—o a las posibilidades que prometería un estudio comparativo de las películas mencionadas—es precisamente porque los casos de *El cargador* y *Revolución* presentan puntos de contacto menos evidentes que resulta productivo ahondar en ellos a través de una lectura tanto de sus imágenes como de las respuestas y cuestionamientos que estos cortometrajes producen frente a entramados histórico-políticos similares.

Mariano Mestman recalca que *Revolución* “se concluye a poco de la conmemoración de los 10 años de la Revolución Nacional” y en este marco “no deja de constituir en su vena poética una evocación de la insurrección popular de 1952” (Mestman). En esta misma línea, Gumucio Dagron argumenta que el temprano cortometraje de Sanjinés revela una perspectiva favorable en torno a la Revolución Nacional (citado en Mestman n9, s.p.). Sin embargo, Juan Fabbri señala—aunque de modo más general sobre su obra—que “Sanjinés se posiciona enfrentándose a los lineamientos reinantes en la política boliviana del 52, para evidenciar las diferencias y la diversidad étnica, que en ese momento estaba en contradicción con el discurso del mestizaje” alrededor del cual se articulaba el imaginario social predominante sobre el carácter de la nación. De modo similar, *El cargador* puede interpretarse a la luz de los eventos políticos que marcaron la historia del Perú entre 1968 y 1975 considerando que fue realizada y estrenada durante los últimos años de la primera fase del GRFA. Si bien Bedoya recalca la ausencia de una propuesta abiertamente política o militante en las obras de los miembros de la Escuela del Cusco, estas “sí expresaron una visión del cine como el medio más apto para describir un ‘estado de las cosas’ desequilibrado e injusto, fundado en la explotación del gamonal y la indiferencia del ‘país oficial’ que debía ser visto y analizado de un modo crítico” (“Manuel Chambi” 153-54).

Tanto en el caso boliviano como en el peruano se promulgaron leyes de reforma agraria y se implementaron amplias políticas de nacionalización “de sectores estratégicos para el país como la minería, la banca, la pesca y las telecomunicaciones y a nivel industrial [se puso] en práctica una política de sustitución de importaciones” (Seguí n1, s.p.) además de garantizar mayores derechos a trabajadores, campesinos e indígenas. A diferencia del GRFA—asentado en el poder a partir de un golpe de estado liderado por militares reformistas resueltos a canalizar demandas de cambio social que amenazaban con desbordarse en un levantamiento popular (Cotler 17-18)—la Revolución Nacional ocurre en Bolivia gracias a “una insurrección armada que culminó con el derrocamiento de la Junta Militar que entonces gobernaba” (Malloy 9). Si bien, en líneas generales, es a través del liderazgo del

MNR que se concentran las luchas sociales y se consolida la llegada al poder de la Revolución—bajo el gobierno de Víctor Paz Estenssoro—, “los grupos obreros más radicales marcaron el tono predominante en la batalla” (Malloy 412). Es decir, se trata de un proceso gestado desde las bases, una verdadera revolución desde abajo, en contraste con su par peruano, que podría describirse como institucional debido a que se produce a partir de decisiones tomadas por los tres cuerpos de las Fuerzas Armadas. No obstante, esta disparidad en sus respectivos orígenes se verá reducida hacia el final de ambos procesos. El golpe de estado del general René Barrientos el 4 de noviembre de 1964 marca el término oficial de la Revolución Nacional y del gobierno del MNR. De acuerdo con James Dunkerley, sin embargo, su final es incluso anterior pues resulta cuestionable:

la forma en que el segundo y el tercer gobierno de Paz Estenssoro (de 1960 a 1964 y de agosto a noviembre de 1964), así como el de Hernán Siles Zuazo (de 1956 a 1960), pudieron presentarse como continuidad natural de la revolución de abril, cuando, en la práctica, dicha “continuidad” implicó una concertada inversión del ímpetu radical con que se inició la revolución, una extensa redefinición de su contenido social y una cadena de graves y en ocasiones violentas rupturas dentro de la alianza política que produjo la revolución. (157)

Es decir, antes del golpe de estado, el gobierno del MNR, representativo de las promesas de la Revolución Nacional, había ya cambiado de rumbo, debido a múltiples factores—la crisis económica entre ellos—y a contradicciones internas de la alianza de gobierno (Dunkerley 158-59) que terminaron por alterar su devenir. Una inversión similar ocurre en la transición de la primera a la segunda fase del GRFA (1975), que implica la destitución de Velasco—debilitado política y físicamente debido a un derrame que derivó en la amputación de una de sus piernas—y su reemplazo por el General Francisco Morales Bermúdez, entonces primer ministro del GRFA. A pesar de prometer continuidad con las reformas iniciadas en el 68, “the ‘second phase’ of the Peruvian revolution quickly began to roll back, dismantle, or at least stall most of those reforms; adopted a clear anti-Communist agenda; and started a gradual process of transfer of power back to civilians” (Aguirre y Drinot 4) culminando en la elección y retorno al poder de Fernando Belaúnde Terry—originalmente destituido por el golpe liderado por Velasco—y generando una sensación de restablecimiento de un *statu quo* anterior. De modo anecdótico, cabe resaltar que, al igual que Belaúnde, Paz Estenssoro regresaría también al poder en los años ochenta (1985-1989) después de un largo exilio, aunque más de dos décadas después de su destitución vía golpe de estado y en circunstancias vastamente diferentes a las de su par peruano.

Aun salvando las distancias temporales y las especificidades histórico-culturales, es posible establecer paralelos importantes entre las trayectorias, intenciones, efectos y consecuencias de ambos procesos políticos, así como la manera en la que estos operan dentro de las narrativas visuales de los cortometrajes analizados aquí. Asimismo, ambas piezas logran exceder esta perspectiva—históricamente enriquecedora, pero finalmente limitada por sendas coyunturas—para lanzar una mirada crítica, construida desde el lenguaje fílmico, a situaciones entendidas universalmente, tales como la opresión o la necesidad de resistencia, y orientándose a una respuesta hacia aquellas desde lo colectivo.

Miradas paralelas: Entre *Revolución* y *El cargador*

Merecedor de diversos galardones en prestigiosos festivales—Viña del Mar, Leipzig (premio Joris Ivens) y Locarno entre ellos—a *Revolución* no solo se le ha comparado numerosas veces con *El acorazado Potemkin* (1925) sino que se ha mencionado su vinculación formal con los postulados de Sergei Eisenstein (Gumucio Dagron, “Un arma” 19) y uso de técnicas de montaje herederas de cineastas soviéticos como Dziga Vertov (Salmón 194), Lev Kuleshov y Aleksandr Medvedkin (Wood, “Indigenismo” 69-71) al igual que la expresividad de su título (Gumucio Dagron, “Un arma” 2), su reapropiación de material fílmico (Wood, “Indigenismo” 63 y Mesa Gisbert 145), así como su posicionamiento como temprano parteaguas que supone una de las “primeras rupturas significativas con la herencia neorrealista” que prefigura lo que luego se expandiría de manera más generalizada a través del NCL (Mestman). Como bien observa Mestman, el cortometraje fue “realizado de modo independiente por Sanjinés en el marco de su inicial grupo ‘Kollasuyo’ (anterior a Ukamau)” y como tal correspondería a un período previo a la fundación oficial del colectivo. Sin embargo, el propio Sanjinés comenta: “[n]uestra primera película sería ve la luz en el año de 1963” (Sanjinés y Grupo Ukamau 11) reconociendo así su incorporación a la obra de Ukamau. Esto, de algún modo, lo emparenta con la trayectoria de Figueroa y la realización de *El cargador*, aunque de modo inverso, puesto que este cortometraje fue completado posteriormente a la disolución del Cine Club Cusco.

En cuanto a su origen, Carlos Mesa Gisbert apunta que *Revolución* “surgió del material de ‘desecho’ de Sueños y realidades y casi por casualidad” (145)—refiriéndose a una pieza anterior (1961) comisionada por el gobierno del MNR para la lotería nacional (Wood, “¿Ukamau antes de Ukamau?” 17)—, “Un basural en un terreno baldío, desde donde los cineastas hicieron una toma para la película, les desnudó un submundo de miseria y exclusión que dio pie a buena parte del metraje de *Revolución*” (Mesa Gisbert 145). De aquí se desprende que un punto indiscutible para la crítica sea el

compromiso político del cortometraje de Sanjinés, el cual se hace patente en la pantalla a través de la proliferación de imágenes dedicadas a construir la temática de la pobreza y el subdesarrollo en sus múltiples aristas como la motivación para la insurrección popular (Sánchez). Al mismo tiempo, *Revolución* está dotada de un lirismo que emerge desde el montaje para aportar una dimensión adicional a la visión de la revolución, que se desplaza de la historización específica hacia lo abstracto y conceptual. Es decir, no se trata solo del proceso vivido en Bolivia a partir del 52—al que le apunta una mirada crítica—sino de la revolución en términos más amplios y universales.⁶

Las numerosas aproximaciones a *Revolución*, al Grupo Ukamau y a la obra de Sanjinés contrastan con la relativamente escasa producción sobre el trabajo del grupo cusqueño. Entre las publicaciones que ahondan acerca del tema, se encuentra el reconocido estudio de Paulo Antonio Paranaguá sobre documental latinoamericano en el que se incluye un ensayo de Bedoya que subraya el hecho de que en las películas de la Escuela del Cusco es evidente cierto afán por revelar un mundo hasta el momento “inédito para el cine” (“Chiaraq’e” 347). En muchos de sus documentales el aspecto testimonial está presente como parte de un acercamiento a ese mundo, el cual buscaba según el propio Figueroa, recomponer desde lo cinematográfico “los espacios y tiempos inherentes a lo esencial de sus contenidos” (citado en Bedoya, “Chiaraq’e” 348). El mayor reconocimiento del grupo llegaría gracias a su trabajo en dos cortometrajes documentales a color de 1957: *Carnaval de Kanas* y *Lucero de Nieve* ambos dirigidos por Chambi y Nishiyama, premiados en los festivales de Génova y Karlovy Vary (Bedoya, *El cine sonoro* y King 200).⁷ Estos logros proveerán el impulso necesario para lanzarse a la realización de su primer largometraje de ficción, *Kukuli* (1961), codirigido por Figueroa, Nishiyama y Villanueva. Basada en una leyenda originaria de Paucartambo y filmada en escenarios reales, *Kukuli* se consagra como la primera película peruana hablada en quechua. Sobre esta, se ha destacado lo deslumbrante de su perspectiva de la realidad indígena (López, “Ethnographic Film” 536), a pesar de algunas críticas centradas en una problemática representación exotista de lo indígena, tal como apunta el propio Arguedas en una carta a los realizadores donde detalla aspectos que “pueden dar lugar a generalizaciones equivocadas” (citado en Sales 44). Por su parte, Gabriela Martínez contextualiza estas observaciones señalando la prevalencia de ciertos prejuicios en el ámbito social que habitaban los miembros de la Escuela del Cusco y que inevitablemente serían reproducidos en pantalla pues “[l]a gran mayoría de mestizos y de la clase media peruana de aquella época veía a los campesinos como personas brutales, sin refinamiento” (129).

Aunque la Escuela del Cusco como tal llega a su fin en 1964 (Calvo 39), sus miembros continuaron colaborando en diversas configuraciones para producir una serie de largos de ficción y

cortos documentales que develan, descubren y dan cuenta de una realidad “hasta entonces soslayada” (Bedoya, “Manuel Chambi” 152) por medio de la imagen. De los integrantes del Cine Club, uno de los que continuó de manera fiel con esta línea es sin duda Figueroa, de cuya obra posterior se destaca precisamente, *El cargador*, una mezcla de testimonio y documental de denuncia sobre la dura experiencia de trabajar como cargador en el Cusco, transportando pesados bultos a cambio de una compensación que no representa ni siquiera el esfuerzo físico que tal actividad supone.

Como ya se ha señalado, al considerar comparativamente ambas obras, *Revolución*—un corto que podría considerarse vinculado con la poesía por su uso de fragmentos visuales y técnicas de montaje no lineal—se posicionaría en el lado opuesto del espectro fílmico en relación con *El cargador*, en el cual el testimonio del protagonista funciona como una trama relativamente convencional. Sin embargo, definir a este cortometraje por aquello que podría entenderse como una narración lineal, sería encasillarlo en su condición de puro documento etnográfico en el que las imágenes cinematográficas no tendrían más que un propósito ilustrativo en desmedro de su condición de producción visual que integra narrativa, lenguaje cinematográfico y modos de representación. El vacío epistémico que supone la valoración del testimonio antropológico por sobre la producción cinematográfica que ha marcado la trayectoria de *El cargador* se debe en parte a un dato histórico que, erróneamente asumido como cierto, ha terminado formando parte del sentido común acerca de la obra. Se ha dado por sentado que el libro *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía* (1977)—publicado por los antropólogos Ricardo Valderrama y Carmen Escalante y que recoge el testimonio de vida de Condori y su esposa Asunta Quispe—no solo precedería a, sino que sería el origen creativo de *El cargador*.⁸ Ejemplos de esto se encuentran en diversas fuentes, desde publicaciones de divulgación general hasta plataformas virtuales de entidades estatales peruanas, a pesar de ya existir documentación que confirma lo contrario:⁹ “El origen de este testimonio . . . se encuentra en el rodaje del documental *El cargador* (1974) del cineasta cusqueño Luis Figueroa, cortometraje que fue premiado en 1974 en el festival alemán de Oberhausen . . . Durante el proceso de realización del filme, Ricardo Valderrama se desempeñó como asistente antropológico” (Fernández Benítez 395). Mientras que lo más probable es que se haya tratado de un diálogo entre el cineasta, el protagonista y los antropólogos, en una especie de vaivén colaborativo (Huayhuaca), el malentendido resulta revelador de cómo aún hoy prima en el inconsciente colectivo la idea de una superioridad de la escritura sobre la imagen. Esto cobra una dimensión aún más importante si se considera el rol que la cultura letrada ha tenido en el sometimiento de los pueblos originarios—incluidos los andinos—tanto en el proceso de colonización de las Américas como en la consolidación de los proyectos nacionales latinoamericanos del siglo XIX.

Al igual que en el texto bilingüe de Valderrama y Escalante, la narración en quechua de Condori Mamani se presenta con un doblaje paralelo en español permitiendo escuchar el testimonio en su lengua original, funcionando como hilo conductor de la historia mientras las imágenes registran una de las jornadas cotidianas del protagonista. El testimonio de Condori Mamani es importante porque da voz—literalmente—a un colectivo tradicionalmente silenciado, interviniendo sobre aquello que Jacques Rancière llama “la división de lo sensible”, es decir, las normas implícitas que asignan lugares y definen formas de participación dentro de un espacio común desde los modos de percepción en los que se inscriben, al tornar inteligible un discurso que, hasta el momento, había sido percibido como ruido (*The Politics* 85). La narración merece entonces ser considerada no como un asunto aparte, sino en conjunto con las imágenes que corren de manera paralela a ella. Ni el testimonio narrado ni la representación visual son incidentales o prescindibles; al contrario, se retroalimentan y potencian mutuamente. Asimismo, las imágenes de *Revolución* revelan el andamiaje que sostiene a distintos tipos de opresiones sistémicas (Wood, “Indigenismo” 69-70) y propone el levantamiento popular como manera de desmontarlo, pero también puntualiza otras dimensiones de lo político relacionándolas, en principio, con una puesta en escena de la materialidad que encuentra, como se verá más adelante. un correlato visual en el corto de Figueroa.

Filmar en los intersticios de la vida

Uno de los nodos en común que conecta ambos cortometrajes—y que permite especular acerca del encuentro simbólico entre sus perspectivas—es la manera en la que no solo buscan intervenir en los procesos políticos antes mencionados, sino que construyen un lenguaje visual y narrativo diseñado para perturbar el “orden de las cosas”. Esto se refiere a aquello a partir de lo cual se parcela la experiencia en común, eso que ha sido naturalizado hasta el punto de percibirse colectivamente como “lo dado”: los sistemas de inclusión y exclusión; las dinámicas de invisibilización y visibilización; los modos aceptados de ser, hacer y pensar (Rancière, *The Politics* 39). Es en este sentido que Mónica Delgado, siguiendo la línea rancièriana, propone abordar el cine político “desde la apuesta estética que invita a repensar no solo los roles de los sujetos políticos que lo pueblan sino sobre el mismo lenguaje del cine como territorio o espacio a repensar desde los mismos preceptos que se defienden” (“Las políticas”), es decir, como bien afirma la autora, a partir de la conceptualización de la política entendida como una “reconfiguración de la ‘división de lo sensible’” (Delgado, “Las políticas”) y no como los procesos de administración poblacional, espacial y estatal que Rancière propone denominar con el nombre de “orden policial” o simplemente “policía” (Rancière, *Disagreement* 29).

Esto se percibe en las dos obras por medio del develamiento de universos marginales poblados de sujetos—mendigos, cargadores, personas indigentes, rebuscadores de basura, entre otros—que, abocados a la mera supervivencia, se los despoja de su singularidad y terminan formando parte del entramado de las ciudades que el resto de sus habitantes prefiere ignorar. En *Revolución*, varios aparapitas aparecen en la secuencia introductoria, luego de haberse presentado como contexto un escenario de pobreza extrema (fig. 1 y fig. 2).¹⁰



Figs. 1 y 2. El aparapita bajo el peso de su carga y el basural como trasfondo. Jorge Sanjinés, *Revolución*, 1963. Bolivia. ©Fundación Grupo Ukamau.

El preguion del cortometraje anuncia su aparición con la frase “el hombre trabaja como bestia ... El hombre es flaco y viejo. Es ciego y trabaja, trabaja” (Sanjinés y Grupo Ukamau 161). Es inevitable trazar aquí un paralelo con Condori, el cargador cusqueño, que también aparece viejo y flaco. Pero, más importante aún, lo que los relaciona es que ambos habitan un espacio que los empequeñece, los invisibiliza y en el que se han reducido a su fuerza de trabajo (fig. 3 y fig. 4), es decir, son sujetos que encarnan, aquello que Melissa Wright describe como la manera en que “the story of a worker’s devaluation is simultaneously a story of capital’s valuation” (12). Sus vidas valen por el peso que sus cuerpos pueden soportar y trasladar de un lado a otro solo con ayuda de una soga, lo que en palabras de Ahmed Correa e Ignacio López-Calvo los hace aparecer “bent down in an uncomfortable position that seems sadly reminiscent of those of beasts of burden” (224). Cabe resaltar que *El cargador* no se ocupa solamente de su protagonista: al igual que en *Revolución* aparecen también cargadores de diversas condiciones (incluyendo niños), lo cual evitará la individualización del problema social y reverberará en la escena final del cortometraje. La historia—y la voz—de Condori Mamani podría ser la de muchos, la de cualquiera, y es, a partir de aquí, que empieza a producirse la imagen de la precariedad, no solo en lo que concierne a las condiciones materiales, sino en términos de la vida en sí misma. Delgado indica precisamente esto en su análisis de la figura del cargador, devenida icónica en el cine peruano y latinoamericano, y a la cual considera desde una perspectiva crítica como una que se repite y se perpetúa como índice o representación de males sociales permanentes (“Largo tiempo”). Si bien

las películas que han puesto dicha imagen en pantalla, “hablan de cuerpos, de sus rutinas, de su inexorable necesidad, pero también de espacios hostiles que permiten preservar estos modos de supervivencia y trabajo ... Se cuestionan formas de explotación ... pero, paradójicamente, a partir de estas imágenes se legitimó un tropo que homogeniza” (Delgado, “Largo tiempo”). A pesar de tratarse de una imagen problemática que puede terminar por plasmar una mirada que exotiza la pobreza y el subdesarrollo o, aun, que se regodea en el sufrimiento de sujetos subalternos—a través de lo que Luis Ospina y Carlos Mayolo sentenciaron ácidamente como “pomomiseria”—en el caso de estos cortometrajes de Figueroa y Sanjinés, parecen contener una potencia capaz de exceder este rol arquetípico a través de puestas en escena que señalan las causas estructurales de dicho sufrimiento y que plantean preguntas sobre problemáticas autogestionarias “que requieren, y por tanto motorizan, la invención colectiva y la apertura de nuevas virtualidades y nuevos posibles” (Hudson 594). Aquellas se presentan no como apelaciones al Estado o siquiera al gobierno central, sino que se proyectan más ampliamente hacia “el objetivo de una gestión integral de la sociedad” (Hudson 582).



Figs. 3 y 4. Gregorio Condori Mamani empequeñecido por el bulto en su espalda y por la arquitectura de la ciudad. Cortesía de Númitor Hidalgo.

La secuencia de los cargadores en *Revolución* viene precedida por imágenes de un basural que resalta, precisamente, la conexión entre materialidad y precariedad que opera como uno de los hilos conductores del entramado común de ambos cortos. El basural es, pues, el lugar en el que los mendigos viven rodeados de los desechos de otros, haciéndolos propios, e incluso, como lo señala el pre-guion, incorporándolos a la construcción de su subjetividad: “de él [del basural] se nutre, en él se viste. A él se entrega de por vida. Y está en él cuando le llega la muerte” (Sanjinés y Grupo Ukamau 161). Como parte del lenguaje visual, el basural es tal vez el lugar en el que más claramente se enuncia la distinción entre las categorías de “objeto” y “cosa”. La primera implica la existencia de un sujeto usuario que le da sentido, mientras que la segunda supone un estadio anterior o posterior a la intervención de dicho sujeto. Es decir, los objetos, al ser abandonados, desechados, arruinados u

olvidados por el sujeto que originalmente los dotó de significado se revierten nuevamente a su condición de cosa (Furtado 124). De acuerdo con Bill Brown:

We begin to confront the thingness of objects when they stop working for us: ... when their flow within the circuits of production and distribution, consumption and exhibition, has been arrested, how-ever momentarily. The story of objects asserting themselves as things, then, is the story of a changed relation to the human subject ...

(4)

Es así como el basural no solo funciona de la misma manera en la que lo hacen las sociedades representadas en *Revolución* y *El cargador*, respectivamente—desechando, dejando de lado y olvidando aquellas vidas que han perdido su “utilidad” y “valor de uso”—sino que evoca la manera en la que dicha relación con el objeto puede generar múltiples reverberaciones en la subjetividad humana. En tanto dispositivos visuales, los objetos inanimados y los paisajes en los que se enfocan ambos cortometrajes pasan a formar parte constitutiva del yo y de sus relaciones con el colectivo. Los transeúntes pasan sin ver a los indigentes pidiendo limosna en *Revolución* del mismo modo en que, en *El cargador*, la ciudad está poblada de personajes invisibles, desprovistos de la investidura de la ciudadanía, que no viven sino sobreviven. Es contra este trasfondo que la cámara acompañará el trayecto de Condori por la ciudad del Cusco, enfocándose en él, empequeñeciéndolo en contraste con las construcciones coloniales—un ángulo contrapicado engrandece especialmente las columnas de la catedral—y aislándolo del resto (algo que se revertirá significativamente solo al final del corto) mientras que su narración en primera persona continúa. Al pasar frente a la vitrina de una tienda en la que se exhiben zapatos en venta, Condori menciona que recibe “dos soles, dos soles cincuenta, tres soles” por cada trabajo que realiza, mientras en el encuadre se van haciendo más nítidos los precios del calzado que, claramente, quedan fuera del alcance del protagonista. La siguiente toma muestra a varios hombres sentados en las gradas de una plaza y un paneo se desplaza lentamente desde el rostro de uno de ellos hacia sus pies para revelar que lleva un par de ojotas viejas y desgastadas marcando un agudo contraste con los zapatos que acaban de verse en la vitrina. De este modo las unas se convierten en testigos de la presencia de los otros—y viceversa—dejando en claro que ciertos sujetos habitan una existencia distinta a la de otros. El deterioro material de las sandalias no solo funciona como contrapunto a la imagen anterior, sino que pone de relieve una realidad alterna, repleta de signos que señalan hacia nociones asumidas de modernidad y progreso; de superficies brillantes y limpias y materiales nuevos e intactos; una realidad a la que solo puede accederse a través del ingreso disponible para el consumo y de la participación en la economía mercantil capitalista.

La escena, asimismo, enfatiza la desprotección de los pies—expuestos al clima, a las irregularidades del terreno, a los golpes y otros peligros del trabajo, a la suciedad de la calle—como extensión de la desprotección de las vidas precarizadas cuya supervivencia depende de su fuerza física y de trabajo. El cortometraje se introduce aquí al terreno de lo que Giorgio Agamben concibe como “nuda vida”, aquella reducida a lo biológico y que se encuentra constantemente expuesta a la muerte (18) bajo una lógica biopolítica al parecer sistémica al funcionamiento del estado y el mercado. Esta idea ciertamente se condice con las múltiples referencias a la muerte que hace Condori Mamani a lo largo del cortometraje, pero también—de modo más explícitamente revelador de la impunidad de este dejar morir—con la suya propia: en 1979 fue atropellado en una esquina, mientras llevaba un cargamento de leña en la espalda, por un conductor anónimo que se dio a la fuga. Falleció dos días después en el Hospital Regional y su posterior entierro “fue sin velorio, ni hábito mortuario [sic], ni misa ni siquiera una cruz sobre su tumba” (Glave Testino 19-20).

Es la muerte, también, lo que acecha constantemente varias secuencias de *Revolución*—incluso a los más jóvenes e inocentes—empezando por los encuadres, a ritmo de percusión, en un taller de producción de ataúdes para niños (fig. 5), los cuales conforman un paralelo con un testimonio aparecido en la prensa argentina en 1961—sobre la vida en las minas de estaño en Bolivia—en el que el periodista asevera: “Cuando nos íbamos vi un cajoncito de niño que llevaban dos hombres por la calle. Mortalidad infantil superior a 60%. La industria de los féretros diminutos es de las pocas que prosperan” (citado en Justo 153).



Fig. 5. *El fabricante de ataúdes en su taller. Revolución.* © Fundación Grupo Ukamau.

De modo similar, las escenas que registran el levantamiento contra las condiciones expuestas en las tomas iniciales del corto (Sanjinés y Grupo Ukamau 161-162)—precisamente, aquellas en las que opera la definición de ciertas vidas como prescindibles, desechables—se alinean con una tipología de la violencia como la que propone Slavoj Žižek, la cual Elena Rosauero ubica como parte de una “constelación teórica” (9) que la vincula con la nuda vida y las formas biopolíticas y necropolíticas.

Žižek distingue esencialmente entre dos tipos de violencia, la subjetiva y la objetiva (1-2). La primera es aquella en la que es posible identificar al actor, al sujeto activo que perpetra un acto que puede fácilmente reconocerse como violento y por tanto es la más visible. La segunda, en cambio, es más difusa—y por lo mismo, podría decirse más perniciosa—pues es muchas veces, la condición de posibilidad de la anterior. La violencia objetiva incluye a la violencia simbólica—anclada en el lenguaje—y la sistémica, la cual se expresa en circunstancias como la pobreza y el subdesarrollo, funcionando como “trasfondo invisible” (Žižek 10). Esta es, pues, generalmente, la causa subyacente, invisibilizada las más de las veces, de los brotes de violencia subjetiva, los cuales, a su vez, pueden darse como formas de resistencia a las condiciones impuestas por la violencia objetiva sistémica. Esto se hace explícito tanto en el texto autobiográfico de Condori Mamani como en el cortometraje, puesto que:

Although as is often the case with testimonios by subaltern subjects, critics often reduce its merits to the authenticity of indigenous voices, in reality this account offers a disturbing representation of inequality and structural violence, built out from the memories of exploited and impoverished subjects.¹¹ (Correa y López-Calvo 212)

De aquí se desprende que la lucha por acabar con una situación de violencia sistémica—la exclusión arraigada en este caso—no es un ejercicio banal y que, a pesar de estar atravesado por la posibilidad de la muerte, requiere poner el cuerpo, literalmente: no en vano la consigna del pueblo en *Revolución* queda plasmada en la frase con la que inicia este trabajo, “Hay que conquistar la vida dándola ... Hay que morir para vivir”. *Revolución* sugiere, en este contexto, una urgente y necesaria acción colectiva por medio de imágenes de manos—tomando armas de distinto tipo y calibre—y pies marchando en conjunto. En una escena marcada por el sonido de la sirena de una fábrica, los zapatos de los trabajadores serán el símbolo de esa marcha organizada pero diversa y múltiple. Como correlato de esta escena, un plano abierto registrará posteriormente, desde un ángulo bajo, las botas militares de una tropa de soldados uniformados que avanzan al unísono (fig. 6 y fig. 7). El montaje propone así el contraste entre los bandos opuestos de la lucha que el cortometraje ha venido señalando: la liberación de un colectivo marginalizado, por un lado y la represión vertical de una institución bajo las órdenes del estado, por el otro.

Lo material y lo humano (a manera de conclusión)

El motivo recurrente de los zapatos es un aspecto del planteamiento visual que conecta a ambos cortometrajes derivando por último en una variación adicional: la de los pies descalzos, descubiertos

y desprotegidos (fig. 8 y fig. 9). Los pies son, finalmente, aquello que conecta al sujeto, de manera literal, con el suelo y la tierra, con el mundo de lo material y lo orgánico, frente al cual los zapatos se constituyen como medidas de protección ante los elementos naturales y los posibles peligros. Al evidenciarse un marcado contraste entre lo protegido y lo expuesto, la desposesión material funciona en estos cortometrajes como alegoría más amplia de la desposesión vital y subjetiva que experimentan los diversos conjuntos humanos plasmados en el encuadre.



Figs. 6 y 7. *La marcha de los trabajadores y la marcha de los soldados.* Revolución. ©Fundación Grupo Ukamau.

Sin embargo, no son los zapatos las únicas prendas que codifican la materialidad en el lenguaje fílmico para visibilizar las existencias precarias y sus condiciones vitales. Abundan también los harapos, las telas raídas y las ropas agujereadas. En *El cargador* se vincula directamente el estado andrajoso de la indumentaria de los cargadores con el hambre. Según el testimonio narrado, “podemos de nuestra ropa los harapos remendar, pero el hambre que nos persigue no se puede remendar”, es decir, que no tiene manera posible de repararse o suturarse, a diferencia de la ropa, es constante y no permite paliativos o soluciones a corto plazo. La materialidad desgastada, los afectos corporales y la necesidad biológica (de alimentarse, en este caso) se unen aquí para construir la imagen de una vida en estado absoluto de desprotección. Dicha figuración emerge también a partir de la representación de la infancia en *Revolución*, no solo por medio de los pies descalzos de los niños, sino especialmente, de sus miradas dirigidas hacia la cámara (fig. 10 y fig. 11). Estas se movilizan en pantalla en una secuencia de poco menos de un minuto que opera como herramienta de interpelación al público que queda confrontado con una futuridad ausente, vaciada de sentido. Acompañados por sonidos de disparos, los primeros planos de las miradas infantiles se suceden uno tras otro sin dar tregua al espectador. Los niños—sucios, andrajosos, solos, excepto por uno—no aparecen aquí como símbolos de esperanza, sino como la presencia de una singularidad perturbadora, desde la cual se plantea la pregunta por el tipo de porvenir que les espera.



Figs. 8 y 9. Los pies desprotegidos o descalzos son un motivo recurrente en ambos cortometrajes. *El cargador*, cortesía de Númítor Hidalgo / *Revolución* ©Fundación Grupo Ukamaú.

Algunos aspectos puntuales que forman parte de la escena final de *El cargador* reflejan, aunque de modo distinto, la misma preocupación por las diversas maneras en las que el presente permite imaginar—e incluso prefigurar—el futuro. La cámara acompaña al cargador, como se mencionó más arriba, casi siempre encuadrándolo solo, manteniéndolo aislado del resto. No obstante, este aislamiento se invierte al final para restituir al personaje en su rol dentro de lo colectivo posicionándolo como parte de un grupo de cargadores. Se propone así un llamado a la acción en común para rechazar los mecanismos que los mantienen separados—aquellos que se encargan de convertirlos en pura fuerza de trabajo, enfocados en su propia subsistencia, siempre al filo de la precariedad—optando, en su lugar, por la solidaridad y la búsqueda de justicia por medio de la organización sindical. La cámara enfoca de frente a Condori para capturar su recorrido a lo largo de un muro de piedras incaicas cuya escala natural se mantiene en el encuadre eliminando así el efecto de empequeñecimiento. Mientras camina, la narración del protagonista afirma, “Yo quisiera que todos los cargadores juntos la justicia alcancemos para que no muramos como perros tirados en la calle . . . quisiera que todos los cargadores, juntándonos, agrupándonos en sindicato, una sola fuerza hagamos, porque la justicia para ninguno de nosotros existe”. Justo antes de pronunciar la última frase, un corte seco transporta al espectador a un espacio indeterminado en el que un plano estático y cerrado es atravesado por los torsos y brazos del grupo de cargadores, identificables solo por sus ponchos y las sogas—su instrumento de trabajo—que portan en las manos y cinturas. En esta escena final no se registran rostros individuales y la ropa vieja y desgastada ya no es el enfoque del encuadre. En su lugar, el movimiento, la presencia de las sogas, la ausencia de identificación individual y la voz en off de la narración articulando la frase final superpuesta sobre la imagen indican la politización de los cuerpos como culminación de una trayectoria que posiciona al espectador como testigo. Las imágenes de *El cargador* van de lo individual a lo común, de la fuerza de trabajo a la fuerza de la acción colectiva y, por lo tanto, a la realización de una potencialidad política que reside ya en los cuerpos subyugados. Por su parte, las secuencias de

Revolución ofrecen rutas de escape ante la precarización, revitalizando una conciencia social que habita de forma subyacente en la imaginación popular. A partir de aquí, la afirmación que inicia este artículo dialoga con la narración final de *El cargador* para evocar las luchas que derivaron en los procesos institucionales del GRFA y la Revolución Nacional, respectivamente, recuperando su ímpetu original y proponiendo, como alternativa, el camino de la autogestión colectiva en tanto proceso autonómico que supone “una tensión compleja que atraviesa los cuerpos (individuales y colectivos) en su devenir como sujetos políticos . . . una tarea por hacer, construir y desarrollar a partir de las constantes luchas y tensiones con las máquinas de poder” (Hudson 593-94). Es ahí, y por encima de sus intersecciones temáticas, estéticas y coyunturales, donde se articula el eje central—y más productivo—de la conexión entre ambos cortometrajes: en su capacidad de hacer político lo visual (y viceversa) para desnaturalizar la percepción generalizada de un supuesto e inamovible “orden de las cosas”.



Figs. 10 y 11. Las miradas infantiles interpelan al espectador. Revolución. © Fundación Grupo Ukamaú.

Notas

¹ Al igual que Gumucio Dagron, Mesa Gisbert también analiza la obra de Sanjinés en diversas publicaciones, como en su compilación aquí citada Otros textos que se dedican total o parcialmente a Sanjinés/Ukamau incluyen *El espectador pensante* (2017) de Wood, *Insurgencias. Acercamientos críticos a Insurgentes de Jorge Sanjinés* editado por González, Molina y Zapata (2012), *Una cuestión de fe: historia (y) crítica del cine boliviano de los últimos 30 años (1980-2010)* (2011) de Laguna y Espinoza, la compilación en volúmenes de Susz *Papeles de cine* (2014), entre muchos otros.

² Una muestra de entre innumerables ejemplos incluye el dossier “Ukamau abigarrado” editado por Aimaretti y Seguí para la revista *Secuencias* (2019), el congreso/taller “Grupo Ukamau: Plano secuencia integral” organizado para noviembre de 2019 en La Paz (pero interrumpido por los disturbios políticos postelectorales) y la retrospectiva “Universo Sanjinés” coordinada por la Universidad Nacional de Córdoba.

³ Entre los numerosos estudios que registran la historia y analizan la producción del NCL se encuentran las reconocidas publicaciones de Burton (1990), Pick (1993), Martín (1997), Elena y Díaz López (1999), Paranaguá (2003), y Flores (2013).

⁴ Ver por ejemplo *Revolution and Pachakuti. Indigenous Cinema in Bolivia and Colombia* de Wood (2005) centrada en la producción de Sanjinés/Ukamau y la documentalista colombiana Marta Rodríguez; el capítulo 4 de *Globalization and Latin American Cinema* (2018) donde McClennen compara a Ukamau con el Grupo Chaski (Perú) y el artículo “‘New’ Latin American Cinema and Authorship: Old Wine in New Bottles?” (2008) de Wood, Hart y Burucúa en el cual abordan el trabajo de Sanjinés, Pino Solanas y Julio García Espinosa.

⁵ Aunque esto ciertamente ha venido cambiando progresivamente, especialmente en los últimos años, con la acelerada producción del llamado cine regional y de películas en lenguas originarias.

⁶ Al respecto pueden verse los textos de Mestman, Mesa Gisbert (esp. 148) y Sánchez aquí citados.

⁷ Existe una discrepancia entre estas dos fuentes y el texto de Guadi Calvo citado anteriormente acerca de cuáles de los miembros del Cine Club Cusco fueron los realizadores de estos dos cortometrajes. Las dos primeras afirman la participación de Manuel Chambi mientras que la segunda asegura que fueron dirigidos por Nishiyama con asistencia de Figueroa. Por su parte, Katherine Díaz Cervantes señala que estas imprecisiones son comunes debido a algunos conflictos de autoría dentro del colectivo, así como por la práctica extendida de cambiar los títulos (111).

⁸ Agradezco a Númitor Hidalgo por llamar mi atención a este error y propiciar la reflexión sobre el mismo, así como por otorgar el permiso para utilizar las imágenes de *El cargador* que ilustran el artículo.

⁹ Entre dichas publicaciones se encuentran artículo en el diario *La República* en ocasión de la muerte de Valderrama (Vilcapoma 2020) así como una publicación en el perfil de Facebook del Ministerio de Cultura - Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco (disponible en <https://fb.watch/gbogOHQGnE/>).

¹⁰ Agradezco a Pedro Lijerón de la Fundación Grupo Ukamau por confirmar el permiso para utilizar las imágenes de *Revolución* aquí incluidas durante la revisión final de este trabajo. La gestión original de dicha autorización estuvo a cargo de Claudio Sánchez Castro (1986-2023) a quien está dedicado este artículo.

¹¹ Tanto la literatura como el cine testimonial han sido ampliamente estudiados. Aunque adentrarse en sus particularidades excede el alcance de este trabajo, sobre esto pueden consultarse los textos de Seguí y Correa y López-Calvo aquí citados, así como los numerosos y reconocidos análisis esbozados por John Beverley, Mabel Moraña, Doris Sommer y otros.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Traducido por Antonio Gimeno Cuspinera, Pre-Textos, 2006.
- Aguirre, Carlos y Paulo Drinot. "Introduction". *The Peculiar Revolution: Rethinking the Peruvian Experiment under Military Rule*. Editado por Carlos Aguirre y Paulo Drinot, University of Texas Press, 2017, pp. 1-21.
- Glave Testino, Luis Miguel. "Los cargadores siempre morimos andando'. La muerte de Gregorio Condori Mamani". *Boletín Sur* no. 13, 1979, pp. 19-20.
- Brown, Bill. "Thing Theory." *Critical Inquiry* vol. 28, no. 1, 2001, pp. 1-22.
- Bedoya, Ricardo. "Chiaraf'e, batalla ritual (Luis Figueroa, Perú, 1975)". *Cine documental en América Latina*. Editado por Paulo Antonio Paranaguá, Cátedra, 2003, pp. 347-348.
- . "El Cine Club de Lima." *Contratexto*, no. 17, 2009, pp. 175-182. www.redalyc.org/articulo.oa?id=570667389007.
- . *El cine sonoro en el Perú*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2016.
- . "Manuel Chambi y los documentales del Cusco". *Cine documental en América Latina*. Editado por Paulo Antonio Paranaguá, Cátedra, 2003, pp. 150-155.
- Calvo, Guadi. "La Escuela de Cusco. Luis Figueroa desde el centro del mundo". *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América* vol. 14, no. 53, 2006, pp. 38-39.
- Correa, Ahmed e Ignacio López-Calvo. "Postcolonial Violence and Indigeneity in the *Testimonio* Andean Lives. Gregorio Condori Mamani and Asunta Quispe Huaman". *The Routledge Handbook of Violence in Latin American Literature*. Editado por Pablo A. Baisotti, Routledge, 2022, pp. 212-28.
- Cotler, Julio. "Democracy and National Integration in Peru". *The Peruvian Experiment Reconsidered*. Editado por Abraham F. Lowenthal y Cynthia McClintock, Princeton UP, 2015, pp. 3-38.
- Da Gama, Francisca. "Filming the War with Sendero". *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, no. 49, 2007. www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/daGama-Sendero/text.html.
- Delgado, Mónica. "Largo tiempo: Cuerpos explotados en vaivén perpetuo". *DesistFilm*, 2020. desistfilm.com/video-ensayo-largo-tiempo-cuerpos-explotados-en-vaiven-perpetuo.
- . "Las políticas en el documental peruano". *DesistFilm*, 2020. web.archive.org/web/20200907035544/https://desistfilm.com/las-politicas-en-el-documental-peruano.
- Díaz Cervantes, Katherine. "La Escuela de Cine del Cusco: Patrimonio audiovisual nacional". *Riqch'ariy, Revista de historia y ciencias sociales*, vol. 2, no.1, 2021, pp. 107-34. revistariqchary.com/articulos/3155/.
- Dunkerley, James. *Rebelión en las venas: La lucha política en Bolivia, 1952-1982*. Traducido por Rose Marie Vargas, 3era ed., Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, 2017.
- El cargador*. Dir. Luis Figueroa, Pukara, 1974.
- Fabbri, Juan. "Representaciones indigenistas e indianistas en el audiovisual en Bolivia", *ImagenDocs*, 2021. www.imagendocs.com/documentos/2021/01/6156/#_ftnref2
- Fernández Benítez, Hans. "Testimonios indígenas conosureños: ¿convivencias excluyentes?". *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, no. 6, 2015, pp. 393-406. DOI: 10.7203/KAM
- Furtado, Gustavo P. "Where Are the 'People?': The Politics of the Virtual and the Ordinary in Contemporary Brazilian Documentary". *Latin American Documentary in the New Millennium*. Editado por María Guadalupe Arenillas y Michael Lazzara. Palgrave Macmillan, 2016, pp. 115—131.
- Gumucio Dagron, Alfonso. *Historia del cine en Bolivia*. Los amigos del libro, 1982.
- . "Un arma cargada de futuro. Transiciones políticas y estéticas en el cortometraje documental

- boliviano de los años sesenta y setenta”. *Imagofagia*, no. 12, 2015, pp. 1-36.
www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/421
- Huayhuaca, José Carlos. “La película *El cargador* a través de la mirada de José Carlos Huayhuaca”. Entrevista por Patricia Marín, *Valicha. Portal del Cusco*, 25 de marzo, 2021. valicha.com/web/sociedad/355-la-pelicula-el-cargador-a-traves-de-la-mirada-de-jose-carlos-huayhuaca.html
- Hudson, Juan Pablo. “Formulaciones teórico—conceptuales de la autogestión”. *Revista mexicana de sociología*, vol. 72, no. 4, 2010, pp. 571-597 DOI: 10.22201/iis.01882503
- Justo, Liborio. *Bolivia: La revolución derrotada*. 3era ed., R y R, 2007.
- King, John. *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*. 2da ed., Verso, 2000.
- López, Ana M. “Ethnographic Film”. *Encyclopedia of Contemporary Latin American and Caribbean Cultures*. Editado por Daniel Balderston et al., vol. 2, Routledge, 2000, pp. 536-537.
- . “Grupo Ukamau”. *Encyclopedia of Contemporary Latin American and Caribbean Cultures*. Editado por Daniel Balderston et al., vol. 2, Routledge, 2000, p. 679.
- . “Sanjinés, Jorge”. *Encyclopedia of Contemporary Latin American and Caribbean Cultures*, editado por Daniel Balderston et al., vol. 2, Routledge, 2000, pp. 1340-1341.
- Malloy, James M. *Bolivia: La revolución inconclusa*. Traducido por Rose Marie Vargas, CERES, 1989.
- Martínez, Gabriela. “Kukuli”. *Crónicas urbanas*, no.11, 2006, pp. 125-32.
- Mesa Gisbert, Carlos D. “Sanjinés I. La estética del cambio”. *Historia del cine boliviano 1897-2017*. Editado por Carlos D. Mesa Gisbert, Plural, 2018, pp. 143-164.
- Mestman, Mariano. “Mineros y campesinos entre la cultura andina y la insurrección”. *Fundación Grupo Ukamau*, 2010. ukamau.org.bo/mineros-y-campesinos-entre-la-cultura-andina-y-la-insurreccion-1o-parte-por-mariano-mestman/
- Rancière, Jacques. *Disagreement: Politics and Philosophy*. University of Minnesota Press, 2004.
- . *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Trad. Gabriel Rockhill, Continuum, 2006.
- Revolución*. Dir. Jorge Sanjinés, Grupo Ukamau, 1963.
- Rosauro, Elena. “Notas para una constelación teórica en torno a la violencia y su representación”. *Artefacto Visual*, vol. 1, no. 1, 2016, pp. 8-30. www.revlat.com/numero1
- Sales, Dora. *José María Arguedas y el cine*. Iberoamericana Vervuert, 2017.
- Salmón, Josefa. (2015), “La ‘revolución’ en la imagen: dos películas de Jorge Sanjinés”. *Cine Andino*. Editado por Julio Noriega Bernuy y Javier Morales Mena. Pakarina, 2015, pp. 193-198.
- Sánchez, Claudio. “Sanjinés, la revolución más allá de Revolución”, suplemento *Crónicas, Diario Ahora el pueblo*, 17 abril 2022, p. 8. issuu.com/periodicobolivia/docs/suplemento_-_cro_nicas_a693491d628bc1
- Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, Siglo XXI, 1979.
- Seguí, Isabel. “Cine-Testimonio: Saturnino Huillca, estrella del documental revolucionario peruano.” *Cine Documental*, no. 13, 2016. revista.cinedocumental.com.ar/cine-testimonio-saturnino-huillca-estrella-del-documental-revolucionario-peruano/
- Vilcapoma, José Carlos. “Ricardo Valderrama, el antropólogo caminante”, *Diario La República*, 1 septiembre 2020. larepublica.pe/cultural/2020/09/01/cusco-ricardo-valderrama-el-antropologo-caminante-cultura/
- Wood, David M. J. “Indigenismo and the Avant Garde: Jorge Sanjinés’ Early Films and the National Project”, *Bulletin of Latin American Research*, vol. 25, no. 1, 2006, pp. 63-82.
- . “¿Ukamau antes de Ukamau? Nuevos acercamientos a la historia del cine en la Bolivia de los años sesenta”, *Secuencias* no. 49-50, 2019, pp. 15-31.
- Wright, Melissa. *Disposable Women and Other Myths of Global Capitalism*. Routledge, 2006.
- Zevallos-Aguilar, J. “Kukuli y el cine andino de Luis Figueroa (1928-2012)”. *Cine andino*.

Editado por Julio Noriega Bernuy y Javier Morales Mena, Pakarina, 2015, pp. 177-192.
Žižek, Slavoj. *Violence. Six Sideways Reflections*. Picador, 2008.