

El otro lado de la modernidad boliviana

“Vuelve Sebastiana” y la reconfiguración de las coordenadas espacio temporales para pensar la Nación

Jaime Omar Salinas Zabalaga

Villanova University

Abstract

This article discusses the film *Vuelve Sebastiana* (1953) by Jorge Ruiz, focusing on its ideological and aesthetic aspects. The analysis establishes connections between the idea of “nation” in the context of cultural transformation prompted by the economic and social policies of the National Revolution of 1952 and the way the Chipaya community is represented. The central argument is that *Vuelve Sebastiana* can be read not only in relation to the new national identity but as an expression of a new national imaginary regarding the indigenous communities of the Altiplano. The author proposes that *Vuelve Sebastiana* represents the nation through the temporal and spatial cartographies of a modern nation-building project, making visible some of its tensions and contradictions and allowing us to explore the imaginary that has redefined the relationship between the State and the indigenous communities of the Altiplano throughout the second half of the 20th century.

Keywords

Bolivian cinema, indigenism, Jorge Ruiz, MNR, national imaginary, National Revolution of 1952, Vuelve Sebastiana

Resumen

Este artículo analiza el film *Vuelve Sebastiana* (1953) de Jorge Ruiz, centrándose en sus dimensiones estéticas e ideológicas. El propósito del análisis es poner en diálogo la idea de “nación” propuesta por el film en el marco de las transformaciones culturales que vinieron de la mano de las políticas económicas y sociales impulsadas por la Revolución Nacional de 1952, y la forma en que la comunidad chipaya es representada. La hipótesis central del artículo establece que el film de Ruiz debe ser entendido no sólo como expresión de la nueva identidad nacional que empieza a articularse bajo el proyecto revolucionario, sino sobre todo como expresión de un nuevo imaginario nacional que empieza a configurarse en relación con las comunidades indígenas del altiplano. El artículo sostiene que la representación de la nación, con base en las nuevas cartografías espacio temporales del proyecto modernizador revolucionario, visibiliza las tensiones y contradicciones de este proyecto y el lugar que en el nuevo imaginario nacional ocupan las comunidades indígenas. En este sentido, *Vuelve Sebastiana* permite leer, desde estos desencuentros, la reconfiguración del imaginario que ha redefinido las relaciones entre el Estado y las comunidades indígenas del altiplano a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

Palabras claves

cine boliviano, imaginario nacional, indigenismo, Jorge Ruiz, MNR, Revolución Nacional de 1952, Vuelve Sebastiana

Hablar de *Vuelve Sebastiana* (1953) es hablar de un film emblemático en muchos sentidos. Jorge Ruiz,¹ su director, fue sin lugar a dudas la figura central de la producción cinematográfica boliviana de mediados del siglo pasado y su

¹ Como indica Mary Carmen Molina Ergueta, Jorge Ruiz tuvo un papel central, en una primera etapa, como parte del equipo de producción del Instituto Cinematográfico Boliviano, creado en 1953 durante el primer gobierno de Víctor Paz Estenssoro. Lo tuvo también en una segunda etapa, como director técnico de este instituto, entre 1957 y 1964. De manera independiente, trabajó junto a Augusto Roca en productoras como Bolivia Films, Socine y Telecine (158). La creación del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) en 1953 significó, de manera inédita en la historia política nacional, el reconocimiento al papel central de los medios de comunicación como sustento y apoyo a las medidas económicas y políticas que la Revolución promovía.

obra estuvo de una manera u otra ligada a las profundas transformaciones sociales, económicas y políticas que la Revolución Nacional impulsó a partir de 1952.² Como sugieren los críticos, el nuevo cine boliviano, aquel que emerge tras la Revolución Nacional y que estuvo ligado al Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB), tuvo sin lugar a dudas como una de sus figuras a Jorge Ruiz. (Mesa 51, Wood 65)

Tanto Mesa como Wood sostienen que el cine de figuras como Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau no puede entenderse del todo desconociendo el trabajo y la obra de Jorge Ruiz. Bajo esta lógica, planteamos que en cierta medida *Vuelve Sebastiana* marca justamente el límite expresivo y discursivo de la retórica indigenista tradicional, en algunos momentos incluso subvirtiéndola. Reconocida casi sin discusión como una de las obras fundamentales del cine boliviano, su valorización estuvo generalmente asociada a su carácter documental y etnográfico, así como a su calidad estética. Como afirma Alfonso Gumucio Dragón en su *Historia de cine boliviano*, con esta obra "Ruiz pasó [...] de sus balbucesos documentales a una obra mayor, un film social-antropológico que crearía una pauta para el futuro del cine boliviano". (168)

Si bien una buena parte de la obra de Ruiz estuvo vinculada al financiamiento estatal, *Vuelve Sebastiana* fue producto de una búsqueda personal y producida sin el apoyo del Estado. Lo que permite suponer que, al no estar sujeta al financiamiento y direccionamiento estatal, *Vuelve Sebastiana* le permitió a Jorge Ruiz construir una imagen compleja, a veces contradictoria y distanciada de las fáciles dicotomías con las que se solía representar las relaciones entre las comunidades indígenas y la nación. En gran medida, uno de los objetivos de este trabajo es justamente mostrar que bajo el discurso paternal y didáctico al que la crítica suele reducir el film de Ruiz, subyacen elementos de tipo estético y cinematográfico que, si no contradicen, por lo menos entran en tensión con su discurso moralizador.

² Como observa James Dunkerley, "extension of voting rights to the majority of the population, land tenure for the mass of the rural poor, and the state's control of the commanding heights of the country's strategic industry were recognised early on as the prime revolutionary gains" (330). [el derecho al voto para la mayoría de la población, la tenencia de tierras para las masas rurales empobrecidas, y el control estatal sobre la industria estratégica del país, fueron reconocidos desde muy temprano como las principales ganancias revolucionarias].

Hasta hace muy poco, buena parte de la crítica que se había hecho de *Vuelve Sebastiana* se limitaba a resaltar su calidad estética y cinematográfica, o su valor en tanto registro etnográfico. Trabajos recientes como los de Verónica Córdova (2007) o Mary Carmen Molina Ergueta (2014) han explorado en mayor o menor medida la relación del documental de Ruiz con cuestiones más generales, situando sus análisis dentro de la crítica cultural. Nuestra intención es seguir esta línea de argumentación que nos permite poner en diálogo *Vuelve Sebastiana* con las profundas y complejas transformaciones culturales que vinieron de la mano de las políticas económicas y sociales que impulsó la Revolución Nacional de 1952. En este sentido, planteamos de manera más precisa que *Vuelve Sebastiana* debe leerse en relación al nuevo imaginario nacional que se había venido articulando después de la Guerra del Chaco (1932-1935), y que toma una forma definida con el proyecto revolucionario de nación. Imaginario que, impulsado desde las élites blancas y mestizas urbanas, buscó redefinir la identidad nacional y el lugar que las comunidades indígenas ocupaban en ella.³ Trabajo que supone, entre otras cosas, repensar la nación desde una nueva cartografía espacio-temporal promovida por el proyecto modernizador nacional, lo que puede entenderse como la proyección de un nuevo imaginario desde el cual se reconfigura el sentido de lo nacional. Esta doble articulación espacio-temporal sólo puede ser entendida dentro de los marcos ideológicos del proyecto de la Revolución Nacional. El valor del film de Ruiz no radica sólo en mostrar la emergencia de este nuevo imaginario, sino en que, al hacerlo, visibiliza algunas de sus contradicciones.

Desde un punto de vista textual, se analizará aquí el lenguaje cinematográfico de *Vuelve Sebastiana* para, a partir de éste análisis, plantear algunas hipótesis respecto a algunas de las problemáticas mencionadas anteriormente. En un primer momento, el análisis se volcará sobre los mecanismos y recursos cinematográficos con los que se construye la veracidad fílmica o lo que Roland Barthes llama el efecto de realidad de un film. Una veracidad que es la que en definitiva legitima su valor etnográfico. En segundo

³ Como indica Wood, siguiendo a Javier Sanjinés, el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) va a buscar repensar la nación en parte sobre la base del pensamiento de los intelectuales reformistas de principios de siglo, como Franz Tamayo (66). Intelectual mestizo que buscó superar la mirada del positivismo liberal sobre el que se construyó gran parte de la literatura indigenista anterior a la Revolución.

lugar, interesa analizar qué tipo de relación es la que se establece entre la mirada fílmica y ese *otro* que es la cultura chipaya representada en el documental.

Desde un punto de vista ideológico, las relaciones de las comunidades indígenas y la nación se evidencian desde las primeras imágenes del film. Una de las primeras premisas que emerge desde el inicio es justamente la postulación de la existencia del "hombre andino" como una esencia indisoluble de su entorno. En las primeras tomas se ve a un hombre –indígena- que desciende por una colina en un plano abierto, panorámica en la que termina adentrándose en el entorno montañoso del altiplano. La música de la quena que el hombre toca en su andar refuerza el sentido telúrico de la escena. Ruiz va a hacer énfasis a lo largo del film en esta relación íntima entre los chipayas y su entorno, la tierra, las montañas, su ganado, la "madre tierra", sus divinidades y la religión católica, que se constituyen así en partes esenciales de su identidad cultural.

Uno de los recursos cinematográficos omnipresentes es el uso de la voz de un narrador. Esta *voz-en-off*, presente a lo largo de todo el documental, es una voz omnisciente, voz de Dios, como indica Verónica Córdova, que termina quitándole la voz a los personajes.⁴ Como se verá, la voz se desdobra en múltiples funciones con diferentes implicaciones que al nivel ideológico hacen de *Vuelve Sebastiana* un film que ofrece varias líneas de análisis. Poco después de las primeras imágenes, se establece claramente el discurso nacionalista de la película por medio de la voz del narrador: "Esta es Bolivia, la alta meseta donde dos millones y medio de quechuas y aymaras como éste han subsistido al tiempo y a la cultura que les ha sido impuesta...". Inmediatamente después, la mirada de Ruiz pasa de la construcción abstracta del hombre andino a la situación particular de los chipayas. Del amplio espacio altiplánico repositario de la identidad nacional, el film nos lleva al lugar marginal donde habita "...una misteriosa raza distinta de la quechua y de la aymara y de la cual poco se sabe hoy [...] se llamaban los chullpas...". Con lo que uno se encuentra es con uno de los puntos de tensión desde donde se construye el film: postular, por un lado, una esencia andina sobre la cual construir la especificidad de la identidad nacional y, a la vez, centrar la mirada en la situación real de los chipayas y su

⁴ Córdova observa que "aunque la película se filmó con sonido sincrónico, Jorge Ruiz decidió usar un narrador que continuamente interpreta y explica las imágenes, traduce los diálogos y explora la subjetividad de los personajes" (137).

conflicto con los aymaras. El resultado es una mirada que pone en primer plano los conflictos interétnicos y las relaciones de poder entre comunidades vecinas; lo que termina, en cierta medida, debilitando el argumento sobre el que se construye una representación homogénea y atemporal de lo indígena. Al centrarse en el conflicto interétnico, se cuestiona la homogeneidad que el indigenismo tradicional imprimía a lo indígena. De esta manera *Vuelve Sebastiana*, a diferencia de documentales tradicionales de tipo antropológico, que tratan de borrar las complejidades de las relaciones sociales en favor de una narrativa que se reduce a la relación del hombre con la naturaleza, como diría Patricia Aufderheide, pone al espectador frente a un mundo que lejos de ser homogéneo, revela sus heterogeneidades, conflictos interétnicos y relaciones de poder.

En la segunda secuencia el film nos lleva de las ruinas filmadas en exteriores, que la *voz-en-off* relaciona con el esplendoroso pasado precolombino, a las imágenes interiores de un museo. Se introduce, con este movimiento, otra veta de análisis, que es el del reordenamiento temporal que la modernización impone. Así, la linealidad de la historia nacional termina subsumiendo las otras historias, enmarcándolas en la teleología de la temporalidad nacional.⁵ De esta forma pasamos, gracias a las imágenes de unas chullpas, de la autoridad de la historia arqueológica a la museográfica. La *voz-en-off* nos habla de “una misteriosa raza distinta de la quechua y de la aymara y de la cual poco se sabe hoy. Fue hace mucho tiempo, unos dos mil años. Se llamaban los chullpas...”. La *voz-en-off* interpela a la audiencia: “¿Cuál es el límite del pasado, ¿cuál el límite del futuro?” Esta transición de imágenes exteriores a interiores lleva al espectador al orden institucional del museo, enfrentándolo a la autoridad del museo como institución nacional y científica que legitima una mirada que cosifica al *otro* y lo sitúa en las coordenadas espacio-temporales del proyecto moderno revolucionario de la nación. De esta forma, la mirada moderna construye al *otro* negándole su coetaneidad y

⁵ Al respecto, David Wood anota: "The newsreels were a tool of ideological nation-building that aimed to tackle Bolivia's 'social thinness' by recasting the revolutionary nation from above as 'a sociological organism moving calendrically through homogeneous, empty time'" (68). [Los noticieros fueron una herramienta de construcción ideológica de la nación que apuntaba a abordar la 'delgadez social' de Bolivia al reconstruir la nación revolucionaria desde arriba, como 'un organismo sociológico que se mueve calendáricamente a través del tiempo homogéneo y vacío'].

situándolo en el pasado,⁶ como si el tiempo moderno de la Revolución Nacional necesitara, de manera paradójica, de estos espacios de atemporalidad, espacios de pureza y resistencia, como indica Córdova, para constituirse.

A partir de los recursos técnicos utilizados en la transición de las imágenes, que van de las ruinas arqueológicas hasta el interior del museo, se puede postular que el film busca mostrar una continuidad entre estos espacios y temporalidades. Sin embargo, al plantear esta continuidad, se le niega al *otro* su historia y devenir. La *voz-en-off* refuerza esta idea desde las primeras escenas, cuando describe la cultura chipaya como una cultura fuera del tiempo presente, léase de la modernidad. Se la describe como una cultura que ha logrado permanecer inmutable en una posición de resistencia frente a las fuerzas externas. A nivel cinematográfico, el uso de las disolencias en la transición de las imágenes, así como el uso de una misma banda sonora, refuerza el discurso verbal ayudando a conferirle unidad y continuidad a toda la secuencia. La *voz-en-off* se impone sobre el encadenamiento de las imágenes, ligándolas discursivamente. La secuencia termina con la imagen, dentro del museo, de la momia de una niña que después se funde con la imagen de Sebastiana, la protagonista, en su comunidad. Este movimiento que va desde la imagen del hombre indígena del inicio del film a la niña chipaya, plantea un punto de fricción entre la construcción ahistórica de lo andino y la compleja trama de los conflictos interétnicos en el altiplano. De esta forma, sin necesidad de alejarse del todo del planteamiento central de Córdova, se puede ver que tanto como una celebración de la pureza y la resistencia de la comunidad chipaya, el montaje en la secuencia descrita es la expresión de una mirada disciplinadora que le niega contemporaneidad al *otro*, relegándolo a un pasado pre-nacional.⁷ Lo cual introduce uno de los puntos conflictivos del film

⁶ De manera distinta a lo que propone Córdova, para quien la secuencia señala "... la continuidad del pasado con el presente, enfatizando lo poco que los chipayas han cambiado desde la época precolombina..." (135), nosotros vemos en esta continuidad un intento de situar al *otro* en una temporalidad que está por fuera del tiempo moderno, negándole de esta forma su contemporaneidad. Una interesante comparación con el caso peruano puede verse en el libro de Cecilia Méndez, *Incas sí, indios no. Apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú* (1993).

⁷ En este sentido Wood cita a Javier Sanjinés cuando el crítico boliviano observa que "... indigenismo's discourse of mestizaje aims to legitimate the Western logic of rationality and modernity, while disciplining and containing the potentially menacing Indian viscerality that exists within the modern nation by converting the Indian into 'an ideal image, an exalted spiritual figure'" (66) [El discurso indigenista del mestizaje busca legitimar la lógica occidental de la racionalidad y la modernidad al mismo tiempo que

de Ruiz, que si bien busca retratar la realidad de los chipayas, su situación de extrema pobreza y marginalidad, lo hace a través de un tipo de mirada que termina relegando esa realidad a un espacio fuera del presente moderno, negándoles así cualquier posibilidad de transformación dentro de los marcos del proceso modernizador revolucionario.

A simple vista, la película de Ruiz parece ser un ejemplo, de entre muchos otros, de cómo el discurso de la “nación” se apropia y utiliza el pasado indígena para crear una suerte de identidad apelando a una esencia fijada en el pasado. Pero el problema es que el documental de Ruiz aborda directamente la realidad de los chipayas y, por tanto, se ubica entre la idealización romántica indigenista y la mirada etnográfica. Es en este navegar entre dos aguas que marca su singularidad, y ésta puede entenderse situando el film en el momento de configuración e institucionalización de un nuevo imaginario de nación. Como se sabe, dentro de los profundos cambios estructurales llevados adelante en la segunda mitad del siglo XX, la retórica indigenista fue una forma de buscar una esencia que, inalterable, sirviera de cimiento sobre el cual construir una identidad nacional. En el caso boliviano, este discurso supuso una andinización de lo nacional—me refiero con esto a la construcción de una identidad nacional basada en la idea de una esencia cultural que estaría preservada en las culturas andinas por medio de un procedimiento más de tipo romántico de mitificación del pasado precolombino que solo será interpelada y puesta en entredicho con el ascenso de las regiones del oriente del país a fines del siglo XX e inicios del siglo XXI. Por otro lado, la mirada de Ruiz, si bien imbuida de la retórica indigenista, en la medida en que busca registrar y documentar una realidad particular, no puede borrar del todo su historicidad y contingencia.

En la medida en que Ruiz buscó documentar la vida de los chipayas, tuvo que ajustarse a los parámetros del cine documental tradicional. Estas convenciones de género le sirven al documental cinematográfico para construir una veracidad que lo legitima en tanto trabajo etnográfico que muestra una "realidad". En primer lugar, si bien no hay entrevistas a expertos en la imagen, se apela al discurso científico con las imágenes de los restos arqueológicos (lo que a su vez le sirve al discurso nacionalista de la época para la construcción del imaginario mestizo de la nación) que le confieren al film

disciplina y contiene la potencialidad amenazante de la visceralidad indígena que existe dentro de la nación moderna al convertir al indio en ‘una imagen ideal, una figura espiritual exaltada’].

una veracidad histórica. La filmación de las chullpas refuerza esta idea de autoridad y veracidad ayudada por el valor y legitimidad que da el museo en tanto institución reconocida por su relación científica y oficial con el pasado. La *voz-en-off*, tipo narrador omnisciente o voz de Dios, narra y explica, nos informa, nos educa, nos habla con un registro académico y paternalista. De esta forma, la voz del experto es reemplazada por la misma *voz-en-off*. Pero no sólo es la voz del experto, es también la voz de la nación. En la *voz-en-off* se cruzan distintos registros que a manera polifónica hacen que su análisis exija mayor atención. ¿A quién habla la *voz-en-off*? ¿A los chipayas? ¿A la población urbana? Se analizará en mayor detalle este aspecto del film más adelante. Como ya se dijo, esta primera secuencia es fundamental porque establece el marco para entender el resto del documental.

En la segunda unidad narrativa pasamos de la momia de la niña –la cual visualmente vincula el presente con el pasado– a la imagen de una niña chipaya actual, Sebastiana Lupi. De esta forma, el film nos introduce a un argumento de ficción en torno a la pequeña Sebastiana, posiblemente inaugurando en el cine boliviano el uso de la figura discursiva del niño o niña para narrar la nación, algo que en la literatura se venía haciendo desde el siglo XIX. Abordando esta discusión, Keith Richards ve en el uso de la niña Sebastiana una forma de representar la identidad étnica en un film que busca promover la integración de los indígenas en un nuevo concepto de nación. (69)

El uso de la ficción no sólo sirve para atraer la atención y provocar a la audiencia. En el caso de Ruiz parece que corresponde mejor a la naturaleza de su trabajo en *Vuelve Sebastiana* que, como ya se dijo, se caracteriza por la dificultad de fijar la mirada entre el discurso etnográfico y el discurso indigenista. La tesis que plantea el argumento de la ficción sostiene la necesidad de que los chipayas vuelvan a sus raíces, a su pasado y a lo más auténtico de su identidad cultural como única posibilidad de resistir el empuje y la marginación por parte de los aymaras, que en este caso representarían al *otro* occidentalizado. Ruiz opta por alejarse del tradicional recurso de centrar la historia en torno a las conflictivas relaciones de las poblaciones indígenas y las poblaciones mestizas o blancas como una manera de pensar la relación de los proyectos modernizadores y las comunidades indígenas. Por el contrario, el conflicto gira en torno a la historia de subyugación de los chipayas por parte de los aymaras, donde los primeros son representados como portadores de una esencia andina que, como toda esencia, permanece inmutable en el tiempo, y los segundos como representantes de aquellas comunidades en contacto e

integradas en mayor o menor medida al mundo blanco y mestizo. En este sentido, el mundo exterior en tanto amenaza y empuje viene representado por los aymaras. Lo cual nos lleva a analizar cómo los elementos cinematográficos se articulan con el relato de la ficción.

El documental de Ruiz tiene una clara intención de mostrar la realidad actual de los chipayas haciendo uso de la ficción. Como ya se dijo, desde su primera escena el film recurre a muchas de las convenciones del documental que, en tanto género cinematográfico, lo legitima como portador de una “veracidad” y por ende de un tipo de contrato entre el film y los espectadores. De esta forma se apela, por medio de las convenciones de género, a un conjunto de expectativas que legitiman al film para hablar de “*la realidad*”. Pero más allá de las convenciones que de manera genérica se pueden atribuir al film, hay un uso de otros recursos cinematográficos que definen la singularidad de la obra de Ruiz.

En el intento de captar la vida de los chipayas se utilizan muchos planos grupales, sobre todo en escenas en las que los miembros de la comunidad se reúnen, generalmente ante eventos importantes, como por ejemplo: la reunión de la comunidad en torno al *yatiri*, para averiguar el paradero de Sebastiana; la muerte del abuelo o la construcción de la casa de Sebastiana. A pesar de que en estas escenas la acción se fragmenta de manera tal que los planos grupales se intercalan con tomas en primeros planos de los participantes, es evidente una intención de captar al grupo y el carácter de comunidad que rige la vida de los chipayas. A diferencia de las técnicas neorrealistas que optarían por tomas de larga duración y movimientos de cámara para seguir la acción sin cortarla, el film de Ruiz, por lo general, se limita a ligeros paneos y tomas breves. Por otro lado, la composición de la imagen resalta una intención de captar la mayor información posible del entorno. Las tomas en profundidad de campo permiten justamente enmarcar las acciones de la comunidad en su entorno social y físico. El carácter expresivo de la profundidad de campo permite borrar los efectos dramáticos creados por el montaje y se rescatan aquellos creados por el movimiento de los actores dentro de la escena. Todas las tomas grupales están compuestas de tal forma que el entorno social de la acción se haga evidente –no sólo el grupo humano, sino el conjunto de viviendas del ayllu– o el marco ambiental de las montañas o del salar. De esta forma se mantiene la unidad espacio temporal de las acciones.

Este énfasis en retratar el sentido de comunidad puede ser visto, por ejemplo, en la secuencia en la que la comunidad se reúne para celebrar la construcción de la nueva casa, que el padre de Sebastiana levantó con ayuda de los miembros de la comunidad. Toda la secuencia está formada por tomas con encuadres grupales. Vemos a Sebastiana peinando a su madre, a los miembros de la comunidad sacrificando una llama y al *yatiri*, rodeado por toda la comunidad, ofrendando la sangre de la llama a las divinidades. El sentido de comunidad se refuerza a todo nivel. A nivel cultural vemos como todos los comunarios se visten igual y es muy difícil distinguir a uno de otro, salvo al *yatiri*. Las tomas, por su parte, tratan de expresar este mismo sentido privilegiando los encuadres de grupo. Pero esta secuencia no sólo busca representar el sentido de comunidad sino también la interrelación de la comunidad chipaya con su entorno físico y espiritual. La secuencia incluye, por ejemplo, la escena en la que el *yatiri* se dirige al sol y a sus dioses –las montañas– y también otra escena donde se ve en primer plano a una mujer y en un segundo plano a un hombre arando un campo árido que se pierde en el horizonte. Lo cual nos permite decir de Ruiz lo que David Wood afirmó a propósito de Jorge Sanjinés: que logra convertir las cualidades naturales del entorno en un espacio simbólico que expresa y da forma a las vidas de sus habitantes. (74)

La música de fondo es andina y la *voz-en-off* habla y se dirige a Sebastiana. Aquí se hace evidente la tensión entre el sentido grupal del rito representado frente a la pantalla, el sentido de comunidad que se quiere producir mediante las técnicas cinematográficas y, por otro lado, la *voz-en-off* que se dirige a uno solo de los miembros de la comunidad: Sebastiana. La *voz-en-off* introduce dos de los ejes temáticos centrales del film: la alteridad interétnica (“...con nuestra música distinta a la de los aymaras y nuestros instrumentos también diferentes...”) y la memoria y el pasado (“... en realidad muy poco han cambiado nuestras costumbres...”). Lo anterior muestra otra de las tensiones del film, aquella entre la imagen y la voz. En su deseo de acercarse al *otro*, Ruiz parece llevar hasta el límite su narrativa visual, hasta el punto de que a momentos parece alejarse de la mirada indigenista tradicional, como sabiendo que ésta es insuficiente para dar cuenta de una cultura ajena, pero sin llegar a romper definitivamente los esquemas de la mirada occidental. Por otro lado, se encuentra la *voz-en-off* que, más bien a contracorriente de las imágenes, busca fijar los sentidos que éstas proponen dentro de los marcos discursivos nacionalistas y, en este movimiento, hace uso de varios recursos del discurso indigenista.

Por tal motivo, sostenemos que la cámara es el elemento principal en la obra de Ruiz, en especial sus composiciones y encuadres.⁸ La cámara trata de acercarse a los chipayay, pero siempre se tiene la sensación de estar mirando desde afuera. Aunque sea de manera sutil, siempre vemos lo que pasa por encima del hombro de los personajes o, en otros casos, la cámara se sitúa ligeramente arriba y mira desde un ligero plano en picado. A pesar de estas limitaciones, el mérito de Ruiz es lograr una mirada íntima. Esto gracias a las escenas que resaltan los pequeños eventos cotidianos, la individualización de algunos personajes, en especial los miembros de la familia de Sebastiana, el uso de algunos primeros planos y la ficción construida en torno a una tragedia familiar que sirven para buscar puntos de contacto entre el espectador y la realidad que se aspira a representar en el film. Pero es importante reconocer que esta mirada, por más intimista que sea, no deja de ser externa y, desde esa exterioridad, establece su distancia y define su relación de alteridad.

La composición de la imagen es otro de los aspectos mejor logrados en la obra de Ruiz, en especial su manejo de la profundidad de campo. Como menciona André Bazin, es la profundidad de campo la que expone al espectador en relación con una imagen más cercana a la que experimenta en la realidad, por lo que se puede decir que independientemente de su contenido, su estructura es más realista. Para Bazin, esta profundidad de campo reintroduce la ambigüedad dentro de la estructura de la imagen en tanto posibilidad. En el caso de *Vuelve Sebastiana*, este efecto se limita por el hecho de que, si bien hay una profundidad de campo, en la mayoría de los casos la composición de las tomas no es compleja, es decir, no produce escenas donde la composición de la imagen se hace en diferentes planos, de modo que la acción que se presenta en la pantalla resulta limitada y controlada, reduciendo la ambigüedad a la que se refiere Bazin. Si a esto se suma que es difícil encontrar tomas de larga duración o unidades de acción que no hayan sido fragmentadas por los cambios de planos, se puede pensar que el film de Ruiz todavía está lejos de la influencia neorrealista o de otras escuelas vanguardistas de la época, y que más bien el cineasta buscó por sus propios medios acercarse a esta “realidad”.

⁸ Como ya se mencionó, situamos la obra de Ruiz dentro de la tradición del cine indigenista boliviano y como parte del nuevo cine boliviano. Filmada en 1953, *Vuelve Sebastiana* cimienta las bases para el cine posterior, en especial el del Grupo Ukamau, que empezará a trabajar una década después y alcanzará una madurez formal en la década de los sesenta.

Uno de los recursos más criticados hasta por el mismo Ruiz ha sido el uso de la *voz-en-off*, pero al mismo tiempo es uno de los más interesantes y complejos a la hora de analizar el film. La *voz-en-off* es un recurso esencial empleado en el documental para establecer una relación con el *otro*, cabe mencionar que la opción por el uso de un narrador se hace en detrimento de la voz de los propios chipayas. La *voz-en-off* introduce así el elemento que rompe la proximidad y la relación creada por la imagen. Es de esta manera que la narración navega a contra corriente de las imágenes a lo largo del film. La palabra, el discurso del narrador, lo que hace es disciplinar, controlar el flujo de las imágenes y, en gran medida, termina socavando el grado de aproximación y expresividad que se logra visualmente. Pero su valor analítico radica en que el uso de la *voz-en-off* y de la *voz over*, como indica Silvana Flores, se relacionan de manera más directa con el componente ideológico del film. (120)

Posiblemente Flores ha sido quien más atención le ha dado al uso de la *voz-en-off* y la *voz over* en *Vuelve Sebastiana*, en tal sentido es útil retomar sus planteamientos más pertinentes y partir de los mismos para seguir los lineamientos planteados en este trabajo. Flores reconoce acertadamente tres usos o funciones de la *voz-en-off* y de la *voz over* en el film.⁹ Un primer uso de la *voz-en-off* está estrechamente relacionado al registro narrativo propio de la ficción que Ruiz elabora en torno a la niña Sebastiana. Como explica Flores, en tanto voz externa, pero diegética, la *voz-en-off* se encargaría de expresar los diálogos de los personajes. De esta forma, la voz del narrador vacía de subjetividad a los personajes de la ficción, es él quien habla por ellos. Como anota Córdova, "literalmente, el narrador habla por (en lugar de) la comunidad indígena en el ventrilocuismo al revés que para Benedict Anderson es típico del indigenismo latinoamericano" (137). El proceso, como indica Córdova, termina recreando la voz de los chipayas más que traduciéndola, de tal forma que el control del sentido de las imágenes se ejerce hasta sus últimas consecuencias a través de la palabra. La voz narra y no sólo enmarca y explica las acciones, sino que se constituye en un verdadero narrador omnisciente. La *voz-en-off* nos dice lo que piensa y siente Sebastiana; es la que se escucha en

⁹ Vamos a seguir la diferenciación que hace Flores en base a las propuestas de Cassetti y Di Chio. Para Flores, la *voz over* es aquella que proviene de un exterior no diegético, mientras que la *voz en off*, si bien se encuentra fuera del campo visual, forma parte de la diégesis.

los diálogos, robándole la palabra a la niña chipaya y a los demás miembros de la comunidad. Si bien esta afirmación se puede aplicar al film en su totalidad, es cierto que en varios pasajes y diálogos la voz de los personajes no se borra a pesar de que la voz del narrador se sobrepone, dejándonos así una suerte de sobreposición de voces en la que si bien técnica y simbólicamente la voz del narrador se impone sobre la de los chipayas y sobre su lengua, la voz de los personajes es perfectamente reconocible. Es gracias a esta fisura en la hegemonía de la voz del narrador que las voces chipayas interpelan su autoridad y resquebrajan el abrumador control que el narrador ejerce sobre el sentido de la representación cinematográfica. Esta resistencia a la autoridad narrativa que busca ejercer su poder sobre los sentidos de las imágenes que vemos, es también una forma de reivindicación de un *yo*, de un *nosotros*, que desde la lengua uru chipaya interpela al espectador hispanohablante. Esta fisura en el control discursivo introduce en las imágenes una voz inquietante que logra, aunque sea a instantes, hablar por sí misma, de la alteridad. Un segundo uso de la voz está directamente relacionado con el discurso etnográfico. En este caso, una *voz over* describe los valores y tradiciones de los chipayas, resaltando como estos han permanecido inmutables hasta el día de hoy. Como dice Flores, esta *voz over* relata al espectador el modo de vida de la comunidad chipaya, sus dificultades de supervivencia y su aislamiento cultural (121). De esta forma, es el narrador el que describe y, en última instancia, interpreta lo que vemos. Los rituales y prácticas chipayas sufren una doble mediación, por un lado, de las imágenes y, por otro, de la palabra. Como dice Córdova:

A través de la extraña estrategia de dirigirse a Sebastiana para decirle cosas que ella no necesita oír porque las está experimentando, la película se está dirigiendo en realidad a la audiencia y realizando para ellos una especie de traducción de la complejidad de la vida y de la cultura Chipaya. En este sentido el narrador le dice a Sebastiana lo que está experimentando no para que ella lo sepa, sino para que la audiencia lo entienda. [...] Pero ni como Sebastiana ni la comunidad chipaya eran el público objetivo del documental – de hecho, ellos no vieron la película hasta veinte años más tarde– lo que la narración hace es occidentalizar “el alma íntima” de los chipayas, haciéndola comprensible para una sociedad urbana que, debido a la Revolución de 1952, estaba obligada a aceptar a los indígenas como conciudadanos. (138)

De esta manera, queda marcado el carácter educativo propio del documental etnográfico.

El tercer uso de la voz está relacionado con el registro nacionalista y está marcado por su carácter normativo. Como reconoció Flores, la *voz over* que se utiliza en este registro "... desde su exterioridad, mantiene a su vez diálogos con Sebastiana, introduciéndose en la narración y desligándose de un rol comentarista observacional" (121). Es precisamente gracias a este tercer uso que la voz de la nación se hace escuchar. Este registro se usa en dos sentidos, en primer lugar, para interpelar directamente a la audiencia, como es el caso de la escena de la apertura; en segundo lugar, su uso insistente a lo largo del film es una constante interpelación a la protagonista. No sólo nos describe lo que sucede, no sólo toma la palabra de los chipayas en cada diálogo, es también la voz interpeladora de la audiencia y de Sebastiana, la que le dice qué es lo correcto, qué es lo que debe hacerse. En ambos casos, en su interpelación a la audiencia y en su interpelación a la protagonista, se hace evidente la dimensión ideológica del film de Ruiz.

Para Flores, esta interrelación de registros es producto de la mezcla de dispositivos provenientes de los géneros etnográfico y ficcional, que corresponden a dos tipos de mirada, la etnográfica y la indigenista. Esta interrelación de usos de la voz mantiene en todos los casos algunos rasgos en común, como ser el tono paternalista propio del indigenismo clásico. El uso de este tono sitúa al *otro* en una posición de inferioridad en cada uno de los registros discursivos del film, lo que una vez más rompe la relación que las imágenes tratan de establecer.

La palabra impone un sentido y cierra toda posibilidad de interpretación plural de las imágenes. Es la voz de la nación la que impone su interpretación y dictamina lo que Sebastiana y su comunidad deben hacer para subsistir. Es esta voz la que manda a Sebastiana a volver a su comunidad, a su pasado, como única forma de subsistir y encarar el futuro. Pero el fin último de este mensaje, sostenido por Córdova (137), se subvierte, porque el film lo que hace es justamente situar por fuera de la historia a la cultura chipaya. En otras palabras, el film nos habla más de la nación que de los chipayas. El futuro de la nación, dentro del nuevo proyecto de Estado-nación, sólo es posible si se preserva esta reserva cultural "pre-moderna", por lo que la modernidad que se traza es paradójica en más de un sentido. El indígena no ha desaparecido, como es el caso de otras naciones latinoamericanas, y por tal motivo lo que se puede mitificar, si se quiere mantener las jerarquías sociales, no es al indígena actual sino al pasado incaico, tiahuanacota o, como en este caso, de los chullpas. Por este motivo, se necesita de un repositorio de imágenes asociadas a las culturas

precolombinas que se base en una retórica que borre los contenidos políticos de los elementos culturales indígenas, para que puedan servir como elementos articuladores de la identidad nacional moderna. Lo que hace el film de Ruiz es justamente relegar a los chipayas a un espacio ahistórico en el que pueden ser idealizados e interpelados por parte del nuevo imaginario nacional.

El film le quita la voz al *otro* y su posibilidad de hablar –sabemos que fue lo único de lo que Ruiz de manera retrospectiva se lamentó. Pero hay tres momentos en los que la monotonía de la *voz-en-off* se rompe, tres momentos en los que la voz del *otro* entra en el documental. El diálogo más extenso es cuando el abuelo va al pueblo aymara a buscar a Sebastiana, la encuentra y le habla, le pide volver. En esta escena, hay un breve diálogo entre el abuelo Esteban y Sebastiana, sin subtítulos, en el que podemos intuir lo que el abuelo le dice a la nieta, pero en ese breve instante la irrupción de la voz del *otro* marca toda su distancia con el espectador. Es en estos momentos que, a modo de fracturas en el film, se cuestiona la posibilidad de que la imagen y la *voz-en-off* estén dando cabalmente cuenta del *otro*. Con la palabra del *otro* se introduce en el film la posibilidad de una realidad que está más allá de la realidad fílmica. En otras palabras, la irrupción es la entrada de lo real en lo simbólico que subvierte el imaginario. Es muy posible que sea una de las primeras escenas del cine boliviano donde se escucha la voz del indígena hablando por sí mismo y en su propio idioma.

Es importante recordar que el film de Ruiz se produjo y exhibió en pleno proceso revolucionario. En este sentido, se puede afirmar que no sólo la Revolución Nacional sirve como marco para entenderlo, sino que *Vuelve Sebastiana* a su vez nos da luces sobre las transformaciones que a nivel de imaginario nacional se están llevando a cabo en este período. Como afirma Ana López, el cine

[...] was used for the benefit of the imagined national community, to negotiate precisely the conflicts generated by the dilemmas of a modernity that was precariously balanced between indigeneous traditions and foreign influences...". (61) [fue usado para el beneficio de la comunidad imaginada nacional, para negociar precisamente los conflictos generados por los dilemas de una modernidad que se balanceaba precariamente entre las tradiciones indígenas y las influencias foráneas].

En una línea parecida, Wood sostiene que la nación que emergía de la Revolución debía ser imaginada por los espectadores del ICB como un cuerpo coherente de ciudadanos moviéndose juntos hacia el desarrollo y el

progreso (68). Las limitaciones de *Vuelve Sebastiana*, por tanto, deben ser evaluadas en el marco del doble proceso de modernización y construcción del nuevo Estado-Nación que promovía la Revolución, pero sin pasar por alto su carácter innovador tanto por su calidad cinematográfica como por su mirada a la realidad cultural nacional.

En términos espaciales podemos decir que, si bien el cine capturó y acompañó la vertiginosa modernización de sectores urbanos, también se volcó a imaginar un proceso revolucionario en el campo. A pesar de que se suele pensar la Revolución Nacional como un fenómeno urbano, Laura Gotkowitz resalta el papel de las comunidades indígenas y campesinas, que fueron de suma importancia tanto antes como después de la Revolución (356).¹⁰ Si bien el latifundio fue abolido y las relaciones de casta retrocedieron, como indica Gotkowitz, éstas reaparecieron bajo otras formas de dominación. Las tensiones entre lo urbano y lo rural se rearticulaban y, en muchos casos, estos conflictos fueron promovidos desde el Estado.¹¹ La Reforma Agraria de 1953 abolió el latifundio y el pongueaje, y contempló la restitución de tierras usurpadas a las comunidades así como la modernización del campo. La ley, sin embargo, terminó favoreciendo la propiedad privada, la repartición de tierras y el apoyo estatal, de manera que estas medidas "revolucionarias" fortalecieron las grandes propiedades, ahora reconocidas como "empresas agrícolas" localizadas principalmente en Santa Cruz; mientras que el minifundio dominó el escenario del altiplano y los valles, que estuvieron muy lejos de contar con el mismo apoyo estatal.¹²

A pesar de algunos tibios esfuerzos, la Revolución nunca pudo modernizar el campo en la zona andina del país. Al contrario, la imagen que asociaba el campo como espacio opuesto a la civilización se rearticuló, así como la racialización de esta diferencia. Al mismo tiempo, el área rural fue también el

¹⁰ Gotkowitz va incluso más allá y sostiene que hasta cierto punto la Revolución fue una reacción ante la movilización indígena y, por tanto, un resultado del propio proyecto oligárquico liberal y su visión de la modernidad (373).

¹¹ Como indica José Gordillo para el caso específico de Cochabamba, los ex hacendados se reagruparon y pusieron en marcha sus relaciones de poder para resistir las reivindicaciones campesinas. En este contexto las tensiones entre vecinos y organizaciones campesinas no fueron sino empeorando (104).

¹² "En las tierras bajas del Oriente, entonces, la reforma agraria promovió una agricultura comercial a gran escala" (Gotkowitz 362). En este sentido, no es difícil imaginar que en términos regionales la Revolución terminó sentando las bases para una regionalización de las relaciones de progreso y atraso que favorecerá a las tierras bajas del oriente.

espacio para otro tipo de trabajo. El impulso estatal a la investigación arqueológica permitió ver estos espacios como repositorios de una identidad precolombina nacional.¹³ El cine¹⁴ contribuyó, desde su vinculación con la arqueología y la etnografía, a la construcción de lo rural como un espacio contrapuesto a lo moderno, como un repositorio del pasado que nutre las fantasías de modernidad de las imágenes de la identidad nacional.

En el caso de Ruiz, la mirada al *otro* indígena puede situarse en este conflicto entre la rearticulación de lo urbano como opuesto a lo rural. En *Vuelve Sebastiana* Ruiz está lejos de buscar los logros de la revolución en el campo, su objetivo es otro. La tensión urbano-rural no se sitúa al nivel de campo-ciudad sino al de pueblo y comunidades indígenas, particularmente entre la comunidad chipaya y el pueblo aymara. Lo que muestra también los diferentes grados de inserción de los indígenas en los circuitos económicos comerciales. Paradójicamente, en lugar de insistir en una campesinación de los chipayas y su inserción en el orden occidental vía inserción al mercado, la propuesta de Ruiz apunta a que los chipayas, a diferencia de los aymaras, se replieguen en sus tradiciones como única manera de sobrevivir étnicamente.

Dentro del proceso revolucionario de 1952 la imagen de la Nación que se buscó construir y legitimar suponía la inclusión de lo indígena, aun cuando se sabe lo problemática que fue esta inclusión. En este proceso de reestructuración del aparato productivo y de las estructuras sociales y culturales, el film de Ruiz recupera la problemática indígena desde una perspectiva distinta. Como indica Córdova, lo que diferencia a *Vuelve Sebastiana* de la mirada indigenista tradicional

[...] es que por primera vez 'el indio' no es definido como un 'otro' singular, sino que la diferencia y conflicto entre grupos indígenas como chipayas y aymaras es reconocida y explorada. En este sentido, la dicotomía blanco/indio se rompe, abriendo el camino para nuevos niveles de alteridad en la sociedad boliviana". (138)

Ruiz desplaza la dicotomía indígena vs. blanco que desde la colonia dominaba las preocupaciones sobre las relaciones interculturales e interétnicas, y centra

¹³ Lo que se consolidará con la creación, en 1954, del Departamento de Folklore, y más tarde el Departamento de Arqueología, Etnografía y Folklore del Ministerio de Educación.

¹⁴ En 1952 se creó el Instituto Cinematográfico Nacional, lo que hace muy evidente la importancia que el gobierno le dio al rol propagandístico y educativo del cine.

la mirada en los conflictos interétnicos entre comunidades indígenas del altiplano. Al hacer esto, es cierto que rompe con la construcción de lo indígena como espacio homogéneo y pone en escena no sólo la pluralidad cultural indígena sino también los conflictos de poder entre comunidades. Pero esta inserción de la heterogeneidad indígena no es ajena a lo nacional. Distanciándonos un poco de la afirmación de Córdova, planteamos que el conflicto no sólo se da entre comunidades indígenas, sino también entre modernidad y tradición. El film no ahonda realmente en el conflicto interétnico. Por el contrario, la diferencia y conflicto entre aymaras y chipayas están dados sobre todo por su grado de inserción en la modernidad. El poder y explotación que los aymaras ejercen sobre los chipayas es expresado en el film en esos términos. En el pueblo aymara Sebastiana admira la abundancia, producto del comercio, por tanto no es de extrañar que el único momento en que se ve dinero en el documental es justamente en el pueblo de su amigo Jesús, lo cual muestra cuán al margen del sistema económico comercial se encontraban los chipayas en contraste con los aymaras. Es así como se contrasta la riqueza material de los segundos frente a la pobreza de los primeros. La tesis del film se centra justamente en este aspecto, sugiriendo el peligro que supone para la supervivencia material y cultural de los chipayas la amenaza aymara. El film se inclina por los chipayas, defendiendo así su repliegue para preservar su identidad cultural, que debe permanecer fiel al pasado e inmutable, léase por fuera de la historia, pero no por fuera de la Nación.

La manera en que el film de Ruiz propone esta incorporación resulta cuando menos problemática. El proyecto nacional del Nacionalismo Revolucionario promovió una identidad nacional que necesitaba de la apropiación y reinterpretación del pasado indígena para articular y dar forma al imaginario mestizo que buscaba construir. Sólo a la luz de este complejo proceso es posible dilucidar cuál es la lógica de esta incorporación, qué fuerzas entran en tensión y las contradicciones sobre las cuales se erige el proyecto nacional revolucionario. Es decir, desde una lectura del film de Ruiz que visibilice críticamente sus vínculos con la configuración de un nuevo imaginario nacional.¹⁵

¹⁵ Sería ingenuo negar otras posibles lecturas que lean *Vuelve Sebastiana* en relación al temor a las agitaciones y movilizaciones de las comunidades indígenas que una vez lograda la Revolución persisten en su lucha por recuperar sus tierras.

Se puede postular que *Vuelve Sebastiana* plantea de manera contradictoria que, a nivel del imaginario, el proceso modernizador necesita construirse preservando para sí espacios premodernos. Es decir, la modernidad boliviana promovida por la revolución necesitaba preservar fuentes de indigeneidad como espacios a los que se podía volver para reinventar y reactualizar una identidad moderna mestiza. Una esencia con la cual vincularse retóricamente para definir “*lo nacional*.” Pero esto sólo es posible si lo indígena es relegado y encerrado en un espacio premoderno. Los chipayas, a diferencia de los aymaras o los quechuas, ambos actores centrales del proceso revolucionario, se ajustaban perfectamente a esta idea.

Bibliografía citada

- AUFDERHEIDE, Patricia. 2007. *Documentary Film: A very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- BARTHES, Roland. 1972 [1968]. "El efecto de realidad". *Lo verosímil*. Eliseo Verón, ed. Beatriz Dorriots, trad. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo. 95-102.
- BAZIN, André. 2009. "The Evolution of the Language of the Cinema". *Film Theory and Criticism*. 7th ed. Leo Braudy and Mashall Cohen, eds. New York: Oxford University Press. 41-53.
- CÓRDOVA, Verónica. 2007. "Cine boliviano: del indigenismo a la globalización". *Revista Nuestra América* 3. 129-146.
[<https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2433/3/129-146.pdf>] página descargada el 29 de Junio, 2018.
- DUNKERLEY, James. 2013. "The Bolivian Revolution at 60: Politics and Historiography". *Journal of Latin American Studies* 45(2): 325-350.
- FLORES, Silvana. 2013. *El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- GORDILLO, José M. 2000. *Campesinos revolucionarios en Bolivia. Identidad, territorio y sexualidad en el Valle Alto de Cochabamba, 1952- 1964*. La Paz: Promec, Universidad de la Cordillera, Plural Editores, CEP UMSS.
- GOTKOWITZ, Laura. 2011. *La revolución antes de la Revolución. Luchas indígenas por tierra y justicia en Bolivia, 1880-1952*. La Paz: Plural.

- GUMUCIO DRAGON, Alfonso. 1983. *Historia del cine boliviano*. México: UNAM.
- LÓPEZ, Ana. 2000. "Early cinema and modernity in Latin America". *Cinema Journal* 40(1): 48-78.
- MÉNDEZ, Cecilia. 1993. *Incas sí, indios no. Apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- MESA, Carlos. 1985. *La aventura del cine boliviano, 1952-1985*. La Paz: Editorial Gisbert y Cía.
- MOLINA ERGUETA, Mary Carmen. 2014. "Lo más bonito y sus mejores años. Cine boliviano de los últimos 50 años (1964-2014)". *Revista de Ciencia y Cultura* 32. 153-182.
[\[http://pantallacaci.com/ibermedia-digital/articulos/lo-mas-bonito-y-sus-mejores-anos-cine-boliviano-de-los-ultimos-50-anos-1964-2014/\]](http://pantallacaci.com/ibermedia-digital/articulos/lo-mas-bonito-y-sus-mejores-anos-cine-boliviano-de-los-ultimos-50-anos-1964-2014/) página descargada el 29 de Junio, 2018.
- RICHARDS, Keith John. 2011. *Themes in Latin American Cinema. A critical survey*. London: McFarland and Company.
- RUIZ, Jorge, dir. 1953. *Vuelve Sebastiana*. Bolivia Films.
- WOOD, David. 2006. "Indigenismo and the Avant-Garde: Jorge Sanjinés' Early Films and the National Project." *Bulletin of Latin American Research* 25(1): 63-82.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This journal is published by the [University Library System](#) of the [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#), and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).