

LA RECONSTRUCCIÓN NARRATIVA DE LA PELÍCULA WARA WARA: UN ACERCAMIENTO A LAS IMÁGENES Y NARRATIVAS CINEMATOGRAFICAS DE BOLIVIA DE COMIENZOS DEL SIGLO XX

THE NARRATIVE RECONSTRUCTION OF THE FILM *WARA WARA*: AN APPROACH TO EARLY 20TH-CENTURY BOLIVIAN CINEMATIC IMAGES AND NARRATIVES

Irene Lucía Coccio Rojas¹. CIFFyH. Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)
Magdalena González Almada². CIFFyH – CONICET. Universidad Nacional de Córdoba
(Argentina)

Recibido: 27-6-2024

Aceptado: 17-9-2024

Resumen

La película *Wara wara* de José María Velasco Maidana de 1930 es el único largometraje de la etapa silente del cine boliviano que se conserva gracias a un extenso proceso de restauración, que culmina en el año 2010 con el trabajo de investigación y montaje de los cineastas Fernando Vargas Villazón y Verónica Córdoba. En primer lugar, interesa preguntarnos de qué manera estas imágenes erigen un discurso fundacional de la nación boliviana sobre el mestizaje, y sobre la integración indígena en el Estado boliviano en este período del siglo XX. Algunos de los temas que conforman *Wara Wara* pueden ser analizados a partir de propuestas como la de Franz Tamayo en *Creación de una pedagogía nacional* (1910), la de Alcides Arguedas en *Raza de bronce* (1919), y la de Díaz Villamil en *La voz de la quena* (1922), obra teatral sobre la que se basó la película, que se construyeron en función de delinear un imaginario de la nación boliviana en las primeras décadas del siglo XX. La búsqueda de este trabajo gira en torno a poner en diálogo estos textos fundamentales en la concreción de una mentalidad moderna nacional boliviana con la película de Velasco Maidana. Por otro lado, también nos interesa poner el foco en el concepto de

¹ E-mail: irenecoccio.402@mi.unc.edu.ar

² E-mail: mgonzalezalmada@conicet.gov.ar

reconstrucción narrativa, en tanto este nos plantea un aspecto temporal que nos lleva a preguntarnos por la importancia y la potencia política de estas imágenes.

Palabras clave: cine silente, discursos fundacionales, reconstrucción narrativa.

Abstract

The film *Wara wara* by José María Velasco Maidana from 1930 is the only feature film from the silent era of Bolivian cinema that has been preserved thanks to an extensive restoration process, culminating in 2010 with the research and editing work of filmmakers Fernando Vargas Villazón and Verónica Córdoba. Firstly, it is important to ask ourselves how these images construct a foundational discourse of the Bolivian nation regarding mestizaje and the integration of indigenous people into the Bolivian state during this period of the 20th century. Some of the themes present in *Wara Wara* can be analyzed based on proposals such as Franz Tamayo's *Creación de una pedagogía nacional* (1910), Alcides Arguedas' *Raza de bronce* (1919), and Díaz Villamil's *La voz de la queña* (1922), the play on which the film was based, all of which aimed to shape an imaginary of the Bolivian nation in the early decades of the 20th century. This work seeks to put these foundational texts, which contributed to the formation of a modern national Bolivian mindset, into dialogue with Velasco Maidana's film. Additionally, we are interested in focusing on the concept of narrative reconstruction, as it presents a temporal aspect that leads us to question the importance and political power of these images.

Keywords: silent film, founding discourses, narrative reconstruction.

Introducción: el cine como forma de pensar la nación

En este trabajo tomaré a la película *Wara Wara* (1930) de José María Velasco Maidana como puntapié para abordar la pregunta por el lugar que ocupan las imágenes como configuradoras de realidades sociopolíticas y por la manera en que erigen un discurso fundacional de la nación boliviana sobre el mestizaje y la integración indígena en el Estado boliviano. Para esto creo necesario articular la atención a los textos escritos con lo que tienen para mostrar las imágenes, entendiéndolas como constructoras esenciales de la realidad sociopolítica.

El cine silente en Bolivia nace indudablemente ligado a la cuestión nacional. En 1924 aparece el que es considerado el primer medimetraje de ficción boliviano, *Por mi patria* de Pedro

Sambarino, pasando así del cine de imágenes de actualidades al cine narrativo e introduciendo, de esta manera, un discurso ideológico. El cine, hasta entonces concebido como una novedad tecnológica que hacía visible y tangible la modernidad, aún estaba lejos de tener el estatus que tenía la producción letrada en el campo intelectual y artístico. De hecho, Sommer (2004) considera que el estudio de las narrativas identitarias nacionales de principios del siglo XX se ha centrado principalmente en ensayos y novelas. Sin embargo, el largometraje de Velasco Maidana se construyó en diálogo intenso con el discurso letrado, y no puede entenderse sino desde la relación que establece con los discursos oficiales. Gumucio Dagrón (2015) sostiene que hay un vacío en cuanto al papel que el cine silente jugó en la redefinición de los imaginarios de la Nación. Este vacío se debe a que el cine mudo en Bolivia fue también un “cine silenciado” o “acallado”, “fue un cine censurado por una sociedad elitista y discriminadora que controlaba el poder y la cultura” (31), según el autor. Esto nos lleva a revisar las relaciones entre los discursos oficiales de la sociedad elitista y estos otros discursos reformadores, donde el cine parece tener su lugar, que empezaban a cuestionarlos. Gumucio Dagrón en *Historia del cine en Bolivia* (1982), afirma que, si bien la cinematografía boliviana silente no logró desarrollar una producción significativa, entre 1925 y 1933 produjo cuatro largometrajes de ficción. Estas producciones no perseguían un fin comercial, simplemente se enfocaron en la construcción de un ideal, en creer que el cine boliviano podía existir. De este modo, la cinematografía de Bolivia se producía de manera artesanal, donde el arte audiovisual se veía más como un entretenimiento que como un negocio. A partir de estas consideraciones es posible decir que el cine boliviano en este primer tercio del siglo XX fue una forma de pensar a contrapelo de los imaginarios oficialmente constituidos, aunque de cierta manera también fue un instrumento para reafirmar el discurso oficial. En el film de Velasco Maidana es posible señalar estas continuidades y rupturas con el discurso oficial. Para sostener esto proponemos que algunos de los temas que conforman *Wara Wara* pueden ser analizados a partir de propuestas como la de Franz Tamayo en *Creación de una pedagogía nacional* (1910), la de Alcides Arguedas en *Raza de bronce* (1919), y la de Díaz Villamil en *La voz de la quena* (1922), obra teatral sobre la que se basó la película, que se construyeron en función de delinear un imaginario de la nación boliviana en las primeras décadas del siglo XX. La búsqueda de este trabajo gira en torno a poner en diálogo estos textos fundamentales con la película de Velasco Maidana, en la búsqueda por la concreción de una mentalidad moderna nacional boliviana; y a

entender a la película desde su relación con la implementación de los proyectos de modernización a principios del siglo XX en Bolivia.

Por último, proponemos tener en cuenta que *Wara wara* es el único largometraje de la etapa silente del cine boliviano que se conserva gracias a un extenso proceso de restauración. Debido a que la copia que se encontró de la película no era la de exhibición sino la película sin editar, los cineastas Fernando Vargas Villazón y Verónica Córdoba comenzaron en el año 2000 una tarea de investigación para realizar el montaje a la que denominan *reconstrucción narrativa*. Interesa poner el foco en el concepto de *reconstrucción narrativa* en tanto este nos plantea un aspecto temporal, que nos lleva a preguntarnos por la importancia y la potencia política de estas imágenes. Mientras el film de Velasco Maidana debe ser entendido en el marco del pensamiento liberal en su crisis de comienzos del siglo XX, la reconstrucción que hacen Vargas y Córdoba debe ser enmarcada en el momento bisagra entre la crisis del modelo neoliberal y la emergencia del proyecto plurinacional boliviano.

La nación y el cuerpo: la temática melodramática y el discurso de la degeneración

A principios del siglo XX, la modernidad se entendía ligada al proyecto de construcción de una nación unificada que debía superar las divisiones y pugnas entre las élites de las distintas regiones lo que suponía una homogeneidad. Esta homogeneidad pareció posible luego de la Revolución Federal de 1899, que permitió cerrar la época de luchas regionales y lo que la historiografía liberal llamó “caudillismo bárbaro”; y luego del suceso de la rebelión indígena en la batalla de Mohoza (1899) liderada por Zárate Willka, que puso en escena a este sector social. Estos procesos fueron sustento de la gestación de diversas corrientes de pensamiento que tuvieron a la cuestión racial como uno de sus temas medulares. Durante esta etapa el problema indígena y los tópicos vinculados al mestizaje aparecen como cuestiones centrales desde las cuales debían articularse los preceptos sobre la nación. Con la victoria del bloque liberal después de la Revolución Federal, la sede de gobierno se trasladó a la ciudad de La Paz, de modo que el poder estatal tuvo un nuevo y definitivo centro. Así, las primeras décadas del siglo XX se caracterizaron por el surgimiento y la consolidación de una oligarquía liberal que buscó, aunque no necesariamente consiguió, la modernización de la nación desde un punto fijo e inamovible que impulsó la emergencia de un nacionalismo exacerbado.

De esta forma la narrativa liberal sobre el desarrollo democrático de Bolivia sostenía que la ciudadanía implicaba un conjunto de cualidades morales de las que la población indígena carecía a causa de las imperfecciones provocadas por su origen, solo corregibles mediante una instrucción purificadora. Es así que a partir de la batalla de Mohoza comenzó a cobrar fuerza el rumor de que la población indígena llevaba largo tiempo gestando una “guerra de razas”. Puede decirse, entonces, que a raíz de los acontecimientos de 1899 se construyó una narrativa en la que se reafirmaba la imposibilidad de la existencia como nación de Bolivia por estar habitada por culturas heterogéneas e irreconciliables siendo la indígena inasimilable a la civilización. De este modo, la solución nacional volvió a depender de las virtudes regeneradoras de la educación (Irurozqui, 2000). Así, el liberalismo fue articulado por la élite paceña de una forma que permitió hacer uso del darwinismo social para reproducir e insertar en el proyecto moderno de nación las formas de exclusión coloniales.

Tal como indica Ana López (2000) en el artículo “Cine temprano y modernidad”, en América Latina es difícil hablar de cine y modernidad como “puntos de reflexión y convergencia”. El cine era visto por una reducida élite criolla como un promotor de la modernidad. Según López, “el desarrollo del temprano cine latinoamericano no estuvo directamente relacionado con las transformaciones a gran escala de la experiencia cotidiana que fueron producto de la industrialización, la racionalidad y la transformación tecnológica de la vida moderna, porque esos procesos estaban apenas comenzando a ocurrir a lo largo del continente” (130). En este sentido, *Wara Wara* de Velasco Maidana puede ser ubicada dentro de la producción cultural que, si bien existe por fuera del espacio letrado de la cultura oficial, comparte los valores asociados a la modernización, al progreso y a la civilización propios del imaginario liberal con el pequeño círculo de intelectuales ligados al discurso oficial. Sin embargo, lo hace de una manera original que la liga a ese momento de crisis en que el mestizaje, considerado la enfermedad nacional para la oligarquía liberal, empieza a pensarse como la solución a la fallida modernidad de la Nación.

Wara Wara está ambientada en el siglo XVI en tiempos de la llegada de los conquistadores españoles a Hatun Colla. Tras la derrota de su pueblo en manos de los españoles, Wara Wara, heredera del linaje incaico, representa la única posibilidad de supervivencia de la cultura originaria. La protagonista conoce al español Tristán de la Vega, que la defiende luego del intento de violación por parte de otros conquistadores. Este acontecimiento articula el núcleo central de la trama

planteando la relación imposible entre la indígena y el hombre blanco. Finalmente, luego de una serie de instancias de confrontación entre los grupos antagónicos, la historia se resuelve con el triunfo de la pareja protagónica, concretando así la unión de las razas. En *Wara Wara* el derrotero melodramático cumple un papel fundamental al delinear las cualidades positivas de los protagonistas respecto al entorno del que provienen. En tanto, los españoles son presentados como seres viles capaces de cometer abusos contra una mujer indefensa (Nitaya), el español Tristán de la Vega se carga de sentidos heroicos al enfrentarse a los españoles en defensa de Wara Wara. En concordancia, Wara Wara también desafía los preceptos de venganza de los suyos al defender a Tristán y evitar su sacrificio. A su vez, el tópico de la violación al personaje femenino permite vincular a la película con una tradición fundante del pensamiento sobre el problema indígena. Este acontecimiento tiene una relación intertextual directa que uniría a esta obra con otro hecho semejante descrito en la novela de Alcides Arguedas *Raza de Bronce* (1919). En *Raza de bronce* (1919), uno de los episodios narra la concreción del abuso y muerte a una indígena (Wata Wara) por parte de los hacendados dueños de la tierra. La violación, de esta manera, constituye no solo los daños llevados a cabo por los blancos contra los indígenas, sino también los sentidos simbólicos que se valen de lo explícito de un acto para problematizar las implicancias del avance del enemigo en el territorio indígena. La configuración del cuerpo femenino aparece ligada a la tierra o a la nación, y el abuso sexual no representa acciones aisladas, sino que condensan sentidos que remiten a la conquista del cuerpo social en su conjunto. Mientras para Arguedas la violación a Wata Wara constituye el motivo de la rebelión indígena, para la película *Wara Wara* este hecho posibilita el idilio amoroso y el potencial encuentro entre las culturas antagónicas. En este sentido vemos una modificación en la valoración de la visión que los intelectuales sostuvieron respecto a las relaciones interétnicas a lo largo de estos años. Velasco Maidana hace del cuerpo de la princesa aymara el objeto de deseo criollo y deposita en ella la posibilidad de regeneración de la nación. La unión solo es posible en la medida en que Wara Wara renuncie no solo a su pueblo sino a la misión que le habían asignado, la expulsión de los blancos y la regeneración de Hatun Colla.

En Arguedas el modo melodramático se entrecruzó primero con el discurso de la degeneración, y luego con su incapacidad para imaginar el futuro de las relaciones sociales interétnicas después de la venganza indígena. La poética biológica degeneracionista, negativa en su juicio del indio y del mestizo, dio paso a una retórica mucho menos explícita, que a la vez que metaforiza al indio como miembro de la “raza de bronce”, lo condena como un ser premoderno.

En cuanto al mestizo, sobre él continúa recayendo la crítica arguediana. El uso del referente indígena en *Raza de Bronce* servirá para atacar a la clase media mestiza, que, gracias a su trato inhumano al indígena, habría motivado la rebelión (Paz Soldán, 2006).

Es en este contexto, que planteamos que *Wara Wara* de Velasco Maidana debe ser entendida desde la transformación del imaginario liberal, desde el desplazamiento de la mirada sobre el Otro, indígena y mestizo, que permitió articular un nuevo proyecto modernizador que iba de la mano con esta nueva manera de mirar la nación. Pero, al mismo tiempo, comparte con el discurso oficial su vinculación con el proyecto de consolidación hegemónica del nuevo centro modernizador de la nación.

El espacio y tiempo de una nación

La película de Velasco Maidana se inscribe así dentro de estos esfuerzos por pensar la nación desde un único punto, lo que implica construir una imagen que tenga a La Paz como el punto fijo desde donde se mira y construye la nación. Para profundizar en esto resulta útil poner atención en la obra *La voz de la quena* de Antonio Díaz Villamil (1922), drama sobre el que se basó la película.

La adaptación de la obra teatral en *Wara Wara* no se realiza de una manera mecánica, sino que se subvierte y, de esta forma, ubica al film en diálogo con el conjunto de productos culturales que se apartaron del discurso liberal positivista y que buscaron ponerse en sintonía con el pensamiento que buscaba conciliar la raza indígena dentro del horizonte de visibilidad criollo-mestizo de la nación. Esto lo vemos, por ejemplo, en la ubicación de la narración en Hatun Colla –reino aymara bajo dominio Inca– al momento de la llegada de los españoles. Esto supone, por un lado, un desplazamiento de lo quechua hacia lo aymara como eje central desde donde reconstituir el “yo” de la nación. Como se puede leer en los intertítulos del film: “la única sangre real no derramada será la de Wara Wara” o, de manera más clara: “Wara Wara es su esperanza, su estandarte de combate y la reina futura que el día de la victoria será elevada al trono de Atahualpa”. Al desplazar lo quechua, que lo vemos al proponer a Wara Wara como sucesora de Atahualpa, y representar lo indígena en torno a lo aymara, no solo se posiciona a la ciudad de La Paz como centro del imaginario de la nación, sino también como modelo de reordenamiento de las relaciones interétnicas.

En este punto resulta interesante cuestionar las causas de esta transformación en el pensamiento, teniendo también en cuenta las censuras públicas que recibió otra película de Velasco

Maidana titulada *La profecía del lago* (1925) en la que se relataba un amorío entre una mujer de las clases acomodadas y un indígena, ambientada en tiempo presente. Esta película constituye un antecedente en el abordaje de las relaciones interétnicas, pero fue considerada inmoral y no solo bastó con prohibir la exhibición, sino que se desencadenó una persecución contra la película que culminó con una ordenanza municipal que disponía la incineración de la copia. De esta forma, Velasco Maidana, al recuperar la historia de Díaz Villamil, desplaza la preocupación que la élite y la intelectualidad criolla tenían respecto a las sublevaciones indígenas, y la lleva al marco del conflicto entre españoles e indígenas a inicios de la conquista. A diferencia de lo que había hecho en su primer largometraje, Velasco Maidana sitúa su historia en un pasado primigenio en donde el conflicto entre indígenas y españoles le permite proponer una salida al fracaso del proceso de construcción nacional. En *Wara Wara*, entonces, se plantea como algo inevitable un reordenamiento de las relaciones interétnicas dentro del imaginario criollo. En concordancia con esto, cabe destacar que del texto dramático a la película hay una modificación del desenlace: allí se produce un cambio que no parece casual. En el texto dramático el personaje femenino se niega a abandonar los mandatos de su herencia cultural, y reniega del amor por el extranjero. Por ejemplo, Nitaya le dice a Tristán: “Tristán, tú perteneces a la raza que ha destruido mi pueblo, yo soy del pueblo ultrajado, del pueblo víctima”. (Díaz Villamil, 1988: 97). En su adaptación filmica se concreta un final feliz en el que se recomponen las contradicciones formuladas entre los sectores antagonistas y se celebra la unión de las culturas. En el último plano de la película aparecen Wara Wara y Tristán, con el Lago Titicaca colocado como trasfondo, y enmarcando la escena vemos los perfiles de un indígena y un español, cara a cara, enfrentados. Frente a la confrontación de culturas que representan estos perfiles, el encuentro final entre Wara Wara y Tristán de la Vega sintetiza la posibilidad de unificación que será la clave del futuro histórico para Bolivia.



Figura 1: Última escena de la película *Wara Wara* que aparece después del intertítulo: “Libres de toda amenaza Tristán y Wara Wara empiezan una nueva vida”.

La intelectualidad liberal concibió sus ideas sobre la raza y la nación a través de teorías europeas que luego combinó con conocimientos surgidos de la observación empírica de las culturas locales. Los defensores del darwinismo social, o lo que Marie-Danielle Demelas (1981) llamó darwinismo a la criolla, buscaron reorganizar las jerarquías raciales en un tono cientificista acorde con los tiempos y a las ansias modernizadoras de los criollos, reproduciendo el famoso paradigma civilización y barbarie. Alcides Arguedas fue uno de los principales representantes de este liberalismo positivista que sentó los fundamentos ideológicos de la propuesta civilizadora del orden oligárquico-liberal, que planteaba entre otras cosas erradicar la cultura local “bárbara”. Este discurso civilizador rearticuló los viejos estamentos étnicos coloniales con las nuevas ideas liberales y las corrientes “científicas” del darwinismo social que sirvieron para justificar la superioridad de la raza blanca. El discurso que impulsó esta intelectualidad y demás clases dirigentes paceñas conjugó, como bien explicó Sanjinés (2004), la oposición paradigmática de la civilización y barbarie junto con el darwinismo social, lo que permitió renovar y reinsertar en el proyecto moderno de nación la jerarquía cultural colonial en favor de lo occidental. De este modo, se subvierten, como explica Soruco (2012), la separación y oposición entre colonialidad y

capitalismo o entre colonia y modernidad, porque “la colonialidad boliviana es ya capitalista y moderna, de ahí su violencia constitutiva” (40). Es así que las continuidades y distanciamientos entre los discursos liberales positivistas y los reformadores, permiten rastrear las transformaciones en el imaginario nacional que tienen lugar a fines de la década de los veinte.

En la película *Wara Wara* entonces podemos observar que hay una distancia con respecto a algunas posiciones de Arguedas en relación al indígena, mientras que aparecen postulados más afines al pensamiento de otro intelectual de la época: Franz Tamayo. Tamayo en *Creación de una pedagogía nacional* (1910) construye una imagen en la que el mestizo ocupa un lugar preponderante en el futuro del país. Si bien su obra fue publicada en la época de auge del discurso civilizador liberal, empieza a ser retomada en la década de los treinta como una alternativa al pensamiento articulado en torno a los políticos y escritores ligados al positivismo. “Según Tamayo la regla histórica de América sería el mestizaje. Se trataría de una fatalidad en la que perviviría latente la energía del indio, haciendo gala inclusive de modo indirecto de su superioridad broncínea e indeleble” (Lozada Pereira, 2010: 118). Sin embargo, para este autor el mestizo en el que piensa no es el de su presente histórico sino aquel que emergerá de los cambios radicales propuestos por su proyecto pedagógico. En este sentido, se tornan más evidentes las razones del oprobio que significó para ciertos sectores el tema esbozado en la película *La profecía del lago* frente al éxito alcanzado por *Wara Wara*. El mestizo sólo es aceptable, parece plantear este hecho, si se sitúa en una temporalidad ajena –mítica en este caso– a aquella vivenciada por sus potenciales espectadores.

Si bien es cierto que la propuesta de Velasco Maidana postula el mestizaje como posibilidad de la nación, su postura se diferencia de la de Tamayo en varios aspectos. Si Tamayo hizo visible su imagen del mestizaje ideal a través de una metáfora corporal, la corporalidad mestiza está totalmente ausente en el film de Velasco Maidana. Pero es desde esta ausencia que se articula la propuesta ideológica de la película. Velasco Maidana no propone la aniquilación de lo indígena, la escena final en donde se ve a Wara Wara y Tristán de la Vega juntos está enmarcada por las imágenes del soldado español y del guerrero indígena junto a los amantes.

Esta perspectiva mestizo-criolla que configuró la modernidad boliviana, como apunta Sanjinés (2004), se sostenía en una temporalidad lineal de unidad nacional que, distante de las formas rituales o míticas, legitimaba lo occidental como punto de llegada, pero a su vez una

espacialidad que imponía a La Paz como centro de enunciación desde donde mirar la realidad nacional (30-31). En este sentido, si bien lo mestizo está ausente como corporalidad, está presente como orden cultural estructurador. De esta forma, si lo indígena (lo aymara en el caso específico del *Wara Wara*) tiene lugar dentro de la nación es en la medida en que las culturas nativas son insertadas dentro del orden occidental, en el emergente proyecto criollo-mestizo.

La reconstrucción narrativa

Para pensar en la incidencia de estas imágenes en la actualidad, nos interesa recuperar la idea de la *reconstrucción narrativa* realizada por Fernando Vargas Villazón y Verónica Córdoba. La película *Wara Wara* de José María Velasco Maidana de 1930 es el único largometraje de la etapa silente del cine boliviano que se conserva gracias a un extenso proceso de restauración. En 1989, Mario Fonseca, nieto de Velasco Maidana recibe como herencia un baúl que había permanecido guardado en la casa familiar durante 50 años. En su interior se conservaban un conjunto de recortes de prensa, partituras y 63 rollos de nitrato correspondientes a las filmaciones que Velasco Maidana había realizado entre 1925 y 1930. Tras su donación a la cinemateca boliviana, se llegó a la conclusión de que entre los materiales encontrados se hallaban los negativos de cámara del film *Wara Wara*. Conseguir los recursos de cooperación internacional para poder culminar la restauración fue un proceso que duró más de diez años. Debido a que la copia de la película que se encontró no era la de exhibición sino la película sin editar, los cineastas comienzan en el año 2000 una tarea de investigación para realizar el montaje del material hallado. Cuenta Vargas Villazón en su libro *Wara Wara: La reconstrucción de una película perdida* (2010) que en el proceso de análisis del material restaurado había encontrado que muchas escenas cruciales estaban perdidas; tampoco se contaba con un libreto, guion cinematográfico ni nota de algún director que pudiera develar un orden narrativo; tampoco estaban los intertítulos (solo se conserva uno), y se creía que había partes filmadas de al menos otras dos películas. Al no tener una documentación de fuentes primarias sobre la cual basarse para reconstruir la película decidió recrear la historia que se contaba. El método adoptado por Vargas Villazón fue el de la reconstrucción narrativa, en el cual la evidencia filmica es reemplazada por una investigación documental en fuentes secundarias: esto implicaba un análisis del material filmico y un estudio del contexto de producción de la película. De este modo, lo que hoy tenemos es una aproximación narrativa a la película.

Interesa poner el foco en el concepto de *reconstrucción narrativa* en tanto este nos plantea un aspecto temporal, una “travesía al pasado-presente” (300) tal como la investigadora María

Aimaretti (2016) nombra a este proceso en una entrevista con los cineastas, que nos lleva a preguntarnos por la importancia y la potencia política de lo que narran estas imágenes. Del mismo modo que el film de Velasco Maidana debe ser entendido en el marco del pensamiento liberal en su crisis de comienzos del siglo XX, la reconstrucción que hacen Vargas y Córdoba debe ser enmarcada en el momento bisagra entre la crisis del modelo neoliberal y la emergencia del proyecto plurinacional boliviano.

El Estado Plurinacional aparece como alternativa al Estado colonial, republicano, neoliberal, construido por las organizaciones indígenas/campesinas durante el proceso de la Asamblea Constituyente asociada históricamente a las insurgencias indígenas anticoloniales. En el debate de la Asamblea Constituyente, el Estado Plurinacional se erigió en un dispositivo discursivo/ideológico para cuestionar e interpelar al Estado del '52 por su carácter monocultural y excluyente. La narrativa evocó las luchas de la resistencia indígena como es el caso de Tupac Katari y Bartolina Sisa, líderes de la lucha anticolonial en 1871, o el de Zárate Willka, que son parte de la discursividad estatal para legitimar el nuevo orden. Tórrez y Arce (2014) en el artículo “El estado plurinacional y su simbología” buscan localizar la argumentación de la propuesta del Estado Plurinacional “a modo de excavación arqueológica” (3) para dar cuenta de las subjetividades que hacen parte de un *ethos* de resistencia que anida en el imaginario de los pueblos indígenas, que se reactivó a principios del siglo XXI con las movilizaciones lideradas por Felipe Quispe y que son retomadas como una apelación discursiva para entrever el horizonte estatal plurinacional. Es así que en este período el proyecto de Estado Nación está orientado a la reconstrucción de una memoria histórica a través del reconocimiento y visibilización de una continuidad de procesos, hechos y personajes a lo largo del tiempo que determinarían la propia construcción de identidad. Así, en *Wara Wara* los elementos de la cultura nativa que pueden tener lugar en la nueva nación son aquellos que integran la cultura nacional como folklore, (rituales, celebraciones, etc.) pero desconectados de la memoria cultural y de la historia indígena. Velasco Maidana sitúa su historia en un pasado primigenio en donde el conflicto entre indígenas y españoles le permite proponer una salida al fracaso del proceso de construcción nacional. Si lo indígena (lo aymara en el caso específico del *Wara Wara*) tiene lugar dentro de la nación es en la medida en que las culturas nativas son insertadas dentro del orden occidental, en el emergente proyecto criollo-mestizo. De la misma manera, en el momento de emergencia del proyecto plurinacional hay una reestructuración del orden simbólico donde la nueva estética estatal centrada

en lo indígena visibiliza aquello que históricamente fue negado y excluido por la narrativa colonialista. Según el texto de Tórrez y Arce (2014), en la construcción del Estado Plurinacional subyacen como núcleos duros aquellos códigos provenientes del imaginario nacionalista y también republicano, mientras que las alegorías que hacen parte de la narrativa descolonizadora se expresan en los lugares de memoria (actos rituales ancestrales) y en los artefactos simbólicos/estéticos. Pero sin poner en duda aquellos cimientos que sirven para cubrir las otras capas nodales donde se “sostiene” la propia “nacionalidad”.

Conclusión

Así, mediante el examen de algunos elementos temáticos hemos intentado posicionar a la película *Wara Wara* dentro de las discusiones que rigieron la construcción de la Bolivia moderna en los primeros tramos del siglo XX. La concreción del futuro mestizo de la nación, entonces, solo es posible en tanto se articula alrededor de un relato histórico de tintes míticos, y no parece ser aceptable en el presente de la sociedad, si tenemos en cuenta la censura de *La profecía del lago* (1925). La resolución del conflicto individual expresado en el triunfo del amor se erige en símbolo de la superación de los problemas que dividieron a los respectivos países en bandos hasta entonces irreconciliables. El valor de la película en su contexto de producción está en su calidad de alegoría nacional (Sala y Romero, 2013) que postula la necesidad del surgimiento de un Estado Nacional asumido como totalidad en la que se aglutinan los diversos sectores sociales que lo integran. De este modo, es posible decir que el cine boliviano en este primer tercio del siglo XX fue una forma de pensar a contrapelo de los imaginarios oficialmente constituidos, aunque de cierta manera también fue un instrumento para reafirmar el discurso oficial.

Por otro lado, el concepto de *reconstrucción narrativa* nos abre algunas preguntas, por ejemplo, cuáles son las continuidades y transformaciones en torno a las imágenes y narrativas que erigieron a la Bolivia moderna atravesada por los conflictos bélicos, en relación con la emergencia, en el año 2010, de la película restaurada en el contexto de la construcción de un Estado Plurinacional.

Wara Wara se termina de reconstruir y es proyectada nuevamente en el año 2010 en La Paz y desde entonces ha seguido siendo exhibida en diferentes ocasiones y espacios. Estas proyecciones se dan en un momento de reciente emergencia del estado plurinacional, en el que se resignifica el lugar del indígena/campesino, y donde el uso de estas visiones míticas está presente

en la construcción discursiva del Estado. Por lo tanto, su *reconstrucción* puede verse como una continuidad de la alegoría nacional que significó el film en sus tiempos, y entenderse también a comienzos del siglo XXI como parte constitutiva de la edificación simbólica del nuevo orden estatal. Si bien la película propone la concreción del futuro mestizo y heterogéneo de la nación, poniendo en discusión el discurso positivista y retomando la conquista, esto solo sucede en tanto se articula alrededor de un relato histórico de tintes míticos. En este sentido vemos que hay una reactualización en esta operación, donde los discursos del Estado comienzan a construir una nueva narrativa histórica que reproduce ese juego de temporalidades, donde los tiempos míticos e históricos se cruzan y responden a aquellos lineamientos estéticos que giran, sobre todo, en torno al sujeto indígena de raigambre andina.

Bibliografía

- Arguedas, A. (2006). *Raza de bronce*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Aimaretti, M. (2016). ¡Vuelve Wara Wara!: arqueología y biografía de un film silente boliviano que regresa. Entrevista a Fernando Vargas Villazón y Verónica Córdova. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, 2, 299-324.
- Demelas, M. D. (1981). Darwinismo a la criolla: el darwinismo social en Bolivia. 1880-1910. *Historia Boliviana*, 1(1), 55-82.
- Díaz Villamil, A. (1988). *La voz de la quena*. La Paz: Juventud.
- Gumucio Dagrón, A. (1983). *Historia del cine boliviano*. México: UNAM.
- Gumucio Dagrón, A. (2015). Cine mudo y cine silenciado: la obra de Velasco Maidana y de otros cineastas. En A. de los Reyes & D. M. J. Wood (Eds.), *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición* (pp. 251-264). Departamento de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.
- Irurozqui, M. (1992). ¿Qué hacer con el indio? Un análisis de las obras de Franz Tamayo y Alcides Arguedas. *Revista de Indias*, 52(195-196), 559-587.
- Irurozqui, M. (2000). *A bala, piedra y palo. La construcción de la ciudadanía política en Bolivia, 1826-1952*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- López, A. (2015). Cine temprano y modernidad en América Latina. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, 1(1), 128-170.

- Lozada Pereira, B. (2010). *La educación del indio en el pensamiento filosófico de Franz Tamayo*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos.
- Paz Soldán, E. (2006). Prólogo, cronología y bibliografía de *Raza de Bronce*. En A. Arguedas, *Raza de bronce*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Sala, J., & Romero, R. (2013). Wara Wara (José María Velasco Maidana, 1930): alegoría cinematográfica del nacimiento de una nación. *Imagofagia*, 8, 1-17.
- Sanjinés, J. (2004). *El espejismo del mestizaje*. La Paz: IFEA.
- Sommer, D. (2004). *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales en América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Soruco, X. (2012). *La ciudad de los cholos. Mestizaje y colonialidad en Bolivia, siglos XIX y XX*. La Paz: PIEB.
- Tamayo, F. (1944). *Creación de la pedagogía nacional*. La Paz: Ministerio de Educación.
- Tórrez, Y., & Arce, C. (2014). El Estado Plurinacional y su simbología. *Tinkazos*, (35), 79-91.
- Vargas, F. (2010). *Wara Wara. La reconstrucción de una película perdida*. La Paz: Plural.
- Velasco Maidana, J. M. (1930). *Wara Wara*. Urania Films.
- Velasco Maidana, J. M. (1925). *La profecía del lago*.
- .