

Las montañas no cambian y la mise-en-scène del desarrollismo boliviano en los años sesenta

carteaga@scrippscollege.edu

por **Claudia A. Arteaga**
profesora asistente en Scripps College (EE.UU.)

Resumen

Mediante el análisis del documental boliviano *Las montañas no cambian* (1962), de Jorge Ruiz, estudio cómo el paradigma desarrollista, implementado a poco del inicio del gobierno revolucionario de 1952, moldeó figuraciones económicas y subjetivas en la puesta en escena de la nación boliviana. Argumento que la película, en su escenificación de lo nacional, del Altiplano a la Amazonía, alude al avance del desarrollo en términos no sólo materiales, sino subjetivos a través de diferenciaciones de raza y género que justifican la desaparición de lo indígena en el filme y, más aún, la necesidad de su inexistencia en la esfera social.

Palabras clave: desarrollismo, documental, poblaciones indígenas, puesta en escena, Jorge Ruiz.

Las montañas no cambian and the mise-en-scène of Bolivian developmentalism in the the 1960s

Abstract

Through this analysis of Jorge Ruiz' Bolivian documentary *Las montañas no cambian* (1962), I study how the developmentalist paradigm, implemented by the revolutionary government of 1952, shapes economic and subjective figurations in the staging of the Bolivian nation. I argue that the film poses a spatial progression from the *Altiplano* to the Amazon which alludes to the progress of developmentalism in not only material terms but also subjectively through race and gender differentiations. This justifies the disappearance of indigenous peoples in the film, and even more the necessity of their non-existence in a social sphere.

Keywords: developmentism, documentary, indigenous peoples, *mise-en-scène*, Jorge Ruiz.

Las montañas no cambian y la mise-en-scène del desarrollismo boliviano en los años sesenta

1.

Introducción

La llegada al poder en 1952 del partido de centro-izquierda, Movimiento Nacional Revolucionario (MNR), significó una esperanza de refundación nacional para Bolivia. Surgida de las movilizaciones indígenas, campesinas y obreras contra un orden latifundista y un monopolio minero, la victoria del 52 llevó a la formación de un estado que, conducido por un sector de la clase media, reclamaba representar los intereses de estos sectores populares (Hylton y Thompson, 2007: 77). Según Silvia Rivera Cusicanqui, no mucho tiempo pasó para que este estado articulara un proyecto de patria “decente” y desarrollada como en tiempos de la oligarquía del estaño y el latifundio (2006: 179). Los planes de modernización social y económica pronto hicieron que este socialismo estatal de corte populista, contra el control de capitalistas locales e intereses estadounidenses, traicionara su propio perfil anti-imperial (Rodríguez, 1999: 25). Víctor Paz Estenssoro, primer presidente revolucionario, retomaría las relaciones brevemente interrumpidas con Estados Unidos para aliviar la crisis que había generado la caída en los precios del estaño y la mala gestión de las minas recién nacionalizadas. Con el programa “Alianza para el Progreso”, lanzado por el gobierno de John F. Kennedy para Latinoamérica en 1961, se consolidaría la influencia de la potencia del norte en la vida económica, la salud y educación de los bolivianos (Geidel, 2016: 190; Rodríguez, 1999: 32).

Mientras la vida urbana pasaba por una “americanización” que alienaba cada vez más a las clases blancas y mestizas, las poblaciones indígenas en el Altiplano y la Amazonía atravesaban por un conjunto distinto de cambios. Con la Revolución se impuso la agroindustria a gran escala, en concordancia con los planes de desarrollo estadounidenses. Las carreteras, las fábricas de azúcar, el crédito y la asistencia técnica fueron posibles debido a millonarios fondos provenientes del país norteamericano que beneficiaron a grandes empresas agrícolas, excluyendo a los campesinos del Altiplano y,

especialmente, a los amazónicos (Gotkowitz, 2011: 361). La Reforma Agraria de 1953, una de las conquistas populares más emblemáticas del periodo, no produjo mejoras sustanciales en la vida del indígena-campesino. En el Altiplano, con la parcelación excesiva de las tierras, vino la erradicación de formas de producción comunales, la formación de cooperativas y sindicatos en reemplazo de estructuras colectivas como el *ayllu*, así como una educación monolingüe en castellano (Rivera Cusicanqui, 2010: 96; Do Alto, 2007: 25). Todas estas medidas formaron parte de un modelo de ciudadanía occidentalizada que otorgaba reconocimiento a cambio de una transformación que requería la expurgación de lo indígena no sólo a un nivel económico, sino también subjetivo. La eliminación del término "indio" del lenguaje oficial por "campesino", con lo que se buscaba declarar el fin de las diferencias raciales, expresaba muy bien cómo el desarrollismo definía la integración del "indígena" en términos evolutivos de transformación económica, a condición de que éste pasara a ser una fuerza laboral al servicio de la producción capitalista (Geidel, 2016: 189). En la Amazonía, la "oferta" ciudadana que el estado planteaba a los pobladores altiplánicos no se dio de la misma manera. Allí, las relaciones entre las poblaciones indígenas y el estado eran casi inexistentes. En cambio, la selva fue asumida como un espacio subdesarrollado y todavía salvaje, el cual había que conquistar en nombre del desarrollo para consolidar de una vez la soberanía nacional. Así, el estado revolucionario reanudó un plan de colonización de la selva, que significó asumirla como un espacio desocupado, y a sus habitantes como inexistentes (Lehm, 1998: 72).

En este contexto de implementaciones del desarrollismo boliviano y sus efectos para las poblaciones indígenas, analizaré el documental *Las montañas no cambian* de 1962 de Jorge Ruiz, el cual fue realizado en conmemoración por los diez años de la Revolución boliviana. Ruiz fue cabeza del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) desde 1956 hasta 1964. Ni bien el MNR llegó al poder, el estado revolucionario impulsó el cine como mecanismo de prensa y propaganda con la creación del ICB en 1953. Junto a la producción de materiales impresos, fotografía, ceremonias y otros actos performativos, la promoción estatal del cine obedeció a un momento de politización cultural. Así, la producción cinematográfica del ICB, que consistió mayormente en documentales y

noticiarios, tuvo un tono propagandístico, en tanto se dio a la tarea de legitimar y certificar las transformaciones socio-económicas del nuevo periodo. En un sentido simbólico, su uso político respondió “a las pretensiones modernizadoras del nuevo régimen para situar a Bolivia entre los países desarrollados” (Ortega y Morán, 2003: 38).

Las montañas no cambian cuenta los avances económicos en el espacio nacional, constituido por el Altiplano, los valles y la Amazonía, a través de segmentos narrativos que mezclan cambios estructurales con historias personales. Estos segmentos están protagonizados por personajes hombres cuyas identidades se definen en función de su labor económica como pastores, campesinos, colonos y militares. Pero quizá el personaje principal entre todos sea una voz en *off* omnisciente y masculina, legado de un tipo de documental etnográfico, que controla la narrativa y los significados sobre lo visto en la película, anteponiendo su discurso verbal —el único en el filme— sobre el visual. En las siguientes páginas, analizaré la escenificación nacional que propone el desarrollismo en la película, esto es, su puesta en escena o *mise-en-scène*. Con “puesta en escena” me refiero a la economía visual y oral que pone en relación a personajes, ideas y objetos en base a dinámicas de poder que regulan y hacen posible tales interacciones (Poole, 1997: 8). Me interesa específicamente cómo una narrativa promotora del desarrollo opera en conjunción con esta economía para legitimar identidades y geografías (el Altiplano, los valles y la Amazonía), administrando significados y visibilización en función de la capacidad de estos elementos para expandir lo “moderno”. Para tal fin, siguiendo a Geidel en su estudio sobre el desarrollismo estadounidense en los sesenta, importa entender este plan de modernización no sólo como una agenda de intervención económica, sino como un discurso que instauraba un deseo por la superación en los sujetos nacionales (2016: XV). En esa línea, argumento que el documental modela perfiles ciudadanos a través de concepciones jerarquizadas de raza y género, que terminan relegando a la mujer y al indígena y que, en su intersección, formulan la condición para la expansión del desarrollo. En suma, propongo que el documental certifica una realidad dictaminada por el desarrollo en la medida en que alude, por un lado, al avance de una economía tecnificada mediante la travesía de los personajes del Altiplano a la Amazonía,

y, por el otro, en un plano subjetivo, al abandono de lo "indígena" como cultura y sistema de códigos societales para la adopción de una masculinidad moderna y nacional.

La óptica sobre el desarrollismo que planteo para este documental considera la crítica que, en los años sesenta y setenta, un conjunto de sociólogos y economistas latinoamericanos (Raúl Prebisch, Henrique Cardoso, Enzo Faletto, entre otros) formuló sobre la categoría de subdesarrollo asignada a Latinoamérica por teóricos de la modernización estadounidenses. Con esta categoría se declaraba que el retroceso en la región se debía a la supuesta inferioridad de gran parte de sus poblaciones. Por tanto, se definía el subdesarrollo como un malestar que afectaba a los países del Tercer Mundo, los cuales no alcanzarían una verdadera autonomía nacional en tanto no se acoplaran al modelo de industrialización de Estados Unidos. En su búsqueda de causas estructurales, estos intelectuales latinoamericanos desafiaron a través de la teoría de la dependencia estas concepciones evolucionistas de cambio que marcaban la diferencia entre sociedades llamadas tradicionales y modernas, proponiendo que el llamado subdesarrollo no era inherente sino una condición creada por el capitalismo del Primer Mundo (Maldonado-Torres, 2016: 72). Tal crítica sobre el desarrollismo en esos años se formula en términos estructurales, sin tomar en cuenta cómo los colonialismos internos nacionales, a través de diferenciaciones no sólo de clase sino raciales y de género, allanaban el terreno para una nueva etapa de imperialismo estadounidense. Para un entendimiento que vaya más allá del enfoque geopolítico y económico en torno al desarrollo, mi estudio propone comprometer, por un lado, el trabajo de Molly Geidel arriba mencionado; el marco que brinda el concepto "colonialismo interno", término de González Casanova que rearticula Rivera Cusicanqui para Bolivia a partir de los años setenta y ochenta; y el concepto de "*silent racism*" o racismo silencioso de Marisol de la Cadena. La versión de Rivera Cusicanqui de "colonialismo interno" es clave para entender los legados del colonialismo en la Bolivia contemporánea. El concepto refiere a la coexistencia de diversos horizontes históricos (el colonial, el liberal, el populista o revolucionario), "que emergen a la superficie de la contemporaneidad y cruzan, por tanto, las esferas coetáneas de los modos de producción, los sistemas políticos estatales y las ideologías ancladas en la homogeneidad cultural" (2010: 36). Como parte de este

cruce entre las mencionadas esferas, esta teoría reconoce una equivalencia entre la discriminación y dominación de tipo étnico, de género y clase. Por su parte, el concepto de racismo silencioso refiere a “the practice of ‘legitimate’ exclusions, based on education and intelligence, while overtly condemning biological determinisms” (De la Cadena, 1998: 144). Usaré este concepto como complemento del de Rivera para indicar cómo, en *Las montañas*, demandas populares tales como la educación y la labor remunerada en el campo se convierten en mecanismos de racialización en un contexto progresista y post-racial.

En *Las montañas*, estos marcos conceptuales me ayudarán a examinar cómo sentimientos raciales o “racial feelings” (De la Cadena, 1998: 144), así como de género y clase, se encuentran articuladas en los modelos ciudadanos que propone el desarrollo en términos emancipatorios e inclusivos de realización individual. Con el estudio de las transformaciones subjetivas, espero complicar el estudio de los filmes propagandísticos en este periodo de desarrollismo, los cuales se asumen como el simple reflejo de un programa económico o institucional, sin que mucho se diga sobre cómo este plan se expresaba también en términos de seducción, con el objetivo de que la maquinaria modernizadora fuera puesta en marcha por los mismos sujetos nacionales. De esa manera, se hace necesario comprometer el análisis de los deseos para el estudio de “imaginarios desarrollistas” (Ortega y Morán, 2003: 33), como ya se ha sugerido, por ejemplo, para el cine latinoamericano de ficción en el presente neoliberal (ver Sánchez-Prado, 2016).

Para el análisis de esta puesta en escena, examinaré tanto el plano o encuadre, la secuencialidad que se forma entre ellas, así como el papel crucial que tiene la voz omnisciente, tecnócrata y masculina, en la significación de lo visual. En ese sentido, abordaré la puesta en escena cinematográfica no tanto como lo figurado o hecho visible, sino sobre todo como la construcción que se ejecuta entre lo presente en pantalla y lo articulado en el discurso mediante la participación activa de la voz en *off*. Así, este tipo de narrador pone en marcha dinámicas de visibilización e invisibilización que actúan para certificar y dotar de verosimilitud, desde el discurso, a la realidad fílmica. A continuación, pasaré a explicar mi aproximación analítica para el estudio de esta instancia narrativa.

Posteriormente, y antes de pasar al análisis del documental, contextualizaré *Las montañas* en relación a otras producciones previas del ICB, algunas realizadas por el mismo Ruiz, con el fin de dar cuenta de los devenires de las representaciones documentales propulsadas por el MNR en relación al desarrollo y las poblaciones indígenas.

2.

La voz en *off* en el *mise-en-scène* y breve repaso por la trayectoria documental de Ruiz

La voz en *off* sale de una tradición narrativa del género documental en tiempos en que no se había desarrollado aún el sonido directo. Particularmente, se asocia a una influencia antropológica en el cine que se dio en los años veinte en Estados Unidos para el consumo público y el estudio etnográfico de una otredad. Bill Nichols caracteriza esta voz dentro de una modalidad documental de tipo expositivo, el cual define por la predominancia de un argumento presentado verbalmente por sobre la continuidad espacial y temporal de unos planos a otros (1997: 54). En su significación sobre lo visto, este narrador se presenta omnisciente, con un pulido tono experto y masculino, cuya participación implica una ventaja epistemológica o un conocimiento objetivo sobre lo representado. Para Nichols, “la autoridad del narrador se asume dissociada de algún lugar específico y, por eso mismo, relacionada con la objetividad o la omnisciencia” (1997: 107). “En el documental”, según el mismo estudioso, “la restricción y la subjetividad rara vez se inmiscuyen como factores de complicación” (1997: 52).

Para *Las montañas* planteo un estudio que posiciona la voz en *off* y, por tanto, la subjetiviza, reconociéndole un perfil tecnocrático que la sitúa en la esfera de la clase dirigente. Esto que parece obvio, dado que se trata de un documental de propaganda, me permitirá analizar cómo la voz sí se inmiscuye como factor de complicación de la realidad visual representada. Como señala Jacques Rancière, el poder de la palabra se manifiesta a través de la puesta en orden de lo visible (2008: 75). Así, este ordenamiento constituye una puesta en escena “de la relación entre la autoridad de la palabra autorizada y lo visible que ésta selecciona para nosotros” (Rancière, 2008: 77). Tal selección esconde su arbitrariedad tras la lógica expresada por el narrador, lo cual nos

recuerda que la imagen, especialmente la documental en este caso, no es simplemente un pedazo de lo visible, sino una escenificación; esto es, en palabras de Rancière, “un nudo (...) entre la palabra y lo que ella hace ver” (2008: 77). En tanto las palabras son materia de imagen y, por tanto, modelan formas visibles que nos afectan como tales, la tarea sería entonces de-narrativizar la imagen; es decir, indagar en los desencuentros que ésta devela frente al discurso que busca o sustituirla o desplazarla. Son las tensiones entre la imagen y la palabra las que me servirán para complicar el discurso sobre el desarrollo boliviano que la voz en *off* busca constatar.

En este punto es necesario situar esta predominancia de la voz en *off* en el contexto de los documentales producidos por el ICB y por el mismo Ruiz antes de *Las montañas*. Antes de ser director de esta institución en 1957, al menos dos rasgos caracterizaron la trayectoria inicial de Jorge Ruiz: por un lado, ya desde sus inicios, su producción cinematográfica estaba conectada a un tipo de influencia estadounidense. La primera productora en que participó fue Bolivia Films, durante los cuarenta, creada por Kenneth B. Wasson, un exfuncionario de la embajada estadounidense. Asimismo, realizaría filmes por encargo bajo el auspicio de la United States Information Service (USIS), los cuales narrarían con optimismo y celebración los nuevos planes de desarrollo concretados por la inversión norteamericana (Rodríguez, 1999: 29). Por otro lado, Ruiz realizó documentales con temática indígena. Tenemos, por ejemplo, bajo la producción de Bolivia Films, *Virgen India* (1948) y *Donde nació un imperio* (1949) (Rodríguez, 1999: 26). *Los urus* de 1951, dirigido por Ruiz en colaboración con otros realizadores, trata sobre los últimos indígenas originarios del Lago Titicaca. En 1953, ya en tiempos del MNR, sale la proclamada *Vuelve, Sebastiana* (1953), docuficción que narra, con un sentido de nostalgia y rescatismo cultural, la extinción inminente de la comunidad chipaya. Todas estas películas coinciden en presentar visiones paternalistas y desempoderadas de lo indígena, que se complementan con una adscripción de esa cultura a un pasado idealizado y pre-moderno (Rodríguez, 1999: 28). La voz en *off* es también una modalidad narrativa en todas estas producciones, como en *Las montañas*. Sin embargo, este documental, como he sostenido, no representa “indígenas”, a

diferencia de las producciones mencionadas, en donde la voz en *off* sí atribuye esta identidad a las poblaciones que figuran en los filmes.

Cuando Ruiz asume la dirección del ICB ya se había producido el giro a la derecha dentro del MNR y, con éste, los ajustes a los planes de modernización (Rodríguez, 1999: 30). Así, los noticiarios y documentales del ICB atenuarían el tono anti-imperialista que había caracterizado a las primeras producciones (Rodríguez, 1999: 31). Ya en el ICB, el tono nostálgico de las producciones de Ruiz con tema indígena desaparecería. En su lugar, adoptaría el optimismo de filmes anteriores a cargo de Walter Cerruto, el primer director del ICB, en los cuales las poblaciones indígenas, ya “campesinadas”, celebraban los cambios traídos por el estado revolucionario. Esa mirada institucional da forma a la propuesta que Ruiz concretaría en *Las montañas*. Visto así, se puede percibir en su trayectoria un salto natural: de declarar la extinción del indígena, se celebra la llegada de un nuevo tiempo que ha superado la *indigeneidad* y, por tanto, la pobreza. Tal transición tiene un efecto en la voz en *off*, la cual pierde la flexibilidad presente en filmes como *Vuelve, Sebastiana* y *Un poquito de diversificación económica* (1955), para citar algunos casos. En éstos, se combinan marcas identitarias con modulaciones que la voz en *off* formula de acuerdo a los personajes, incluso dejando espacio para breves intervenciones. En *Las montañas*, el dominio de la voz en *off* es más predominante, tenazmente monótona y sin negociar su lugar de enunciación en tercera persona. Su falta de flexibilidad consolida más su autoridad y un ambiente de homogenización de identidades y discursos, acorde con una propuesta de universalización de ciudadanía boliviana que propone el filme.

Distinto a otros documentales del ICB, *Las montañas* ofrece una representación épica nacional hacia el desarrollo a través de la inclusión de los principales espacios geográficos del país. En ese sentido, es el más explícito de toda la producción del ICB en mostrar, de manera exaltadora y completa, los logros estatales concretados desde 1952. Por tanto, *Las montañas* ya no trata del Oriente o de una aldea en el Altiplano, tampoco del pasado como otros documentales de temática indígena. En cambio, autentifica un presente histórico construyendo una geografía y perfiles ciudadanos en función de un camino conjunto hacia el progreso.

3.

La *mise-en-scène* del desarrollo boliviano: tipificación de escenarios y personajes

Gabino Apaza: el pastor empobrecido

El narrador en *off* se hace presente desde el inicio del documental. Sus primeras palabras presentan a Gabino Apaza: “Los ríos, los lagos, las montañas no cambian. Lo que quizá cambia es el hombre, pero Gabino Apaza, como sus antepasados, no conocían otras formas de vida” (Ruiz, 1962). Apaza es un pastor de ovejas que pertenece a un ámbito aislado en las montañas que, a decir del narrador, ha quedado detenido en el tiempo. Su inmutabilidad se traduce en imágenes que muestran el limitado espacio de su chacra, que se encuentra cercada por muros de piedras. En la chacra transitan sus animales y algunos niños, de quienes no se dice nada (ver imagen 1).¹ Al contrario, el narrador recalca, más bien, que Apaza se encuentra “solo con su aislamiento, la pobreza y su ignorancia” (Ruiz, 1962). Con ello, la voz en *off* subraya el patetismo de la vida del pastor y la desesperanza, en vista de que ésta es una vida que no se reproducirá: Apaza no tiene descendientes, de acuerdo al narrador, aunque vemos niños en su chacra. Tampoco reconoce a una mujer quien, en el ambiente doméstico que configura lo visual en esta parte, podría ser la esposa de Gabino. Esta economía que pone en ejercicio la voz en *off* dirige con el poder de la palabra culta y articulada la visión del espectador. Su silencio amordaza aquello que no encaja en una lógica que otorga reconocimiento a sujetos de acuerdo a su posibilidad de éxito o fracaso en un mundo moderno: si los niños no son reconocidos es porque dentro del mundo de Apaza no tendrán posibilidad de existir. A esta invisibilización de los niños y de la mujer regresaré más adelante.

La travesía que emprende Apaza lejos de su casa se plantea por el narrador como una excepción a su forma de vida. Éste decide salir, después de mucho tiempo, en busca de su cuñado Eulogio Condori, a quien le lleva una de sus ovejas de regalo. En su salida, el personaje descubre cómo ha cambiado el Altiplano luego de la Reforma Agraria de

¹ Imagen 1. Jorge Ruiz. *Las montañas no cambian*, 1962. Detalle donde aparece Gabino Apaza en su tierra.

1953: los que antes eran *pongos* (sirvientes en condiciones de esclavitud en las haciendas), como su cuñado, han pasado a ser hombres libres y propietarios de tierras. A diferencia de Apaza, el narrador presenta a Condori como un personaje positivo y emprendedor. La voz en *off* valora su labor como líder de una cooperativa campesina y, por tanto, promotor de cambios en su aldea. Frente a la apacibilidad de Apaza, su soledad y falta de vigor, Condori aparece como cabeza de un grupo de campesinos, a quienes dirige con gestos de firmeza.

Con Condori se pasa a escenificar lo que el narrador señala como “el nuevo estado social conquistado por el campesino” (Ruiz, 1962). Distintas a las imágenes cerradas del entorno de Apaza, las tomas amplias de este segmento, de paisajes y miembros de la comunidad, celebran el movimiento y los cambios traídos por el progreso individual y colectivo en la villa (ver imagen 2).² En este punto, una se pregunta, ¿por qué Apaza no ha podido conseguir el progreso de Condori? No hay nada en realidad que indique que el pastor no pueda disfrutar también de los beneficios de la distribución de tierras o de la organización campesina en cooperativas que resultaron de la Reforma Agraria. Aun cuando el narrador señala que la ignorancia es inherente al personaje —quien, como “sus antepasados, no conocía otras formas de vida”—, la película muestra que sería posible conocer otras formas de vida más “modernas” si simplemente decidiera dejar su chacra. Frente a Condori, la pobreza de Apaza es voluntaria, debido a que es simplemente su falta de curiosidad lo que le impide acceder a los recursos que el estado ha hecho disponible para todos.

Eulogio, quien se encuentra dirigiendo una asamblea al aire libre, reconoce a Apaza. Aunque saluda a su cuñado con afecto, no recibe la oveja (ver imagen 3 e imagen 4).³ Al hacerlo, Condori no reconoce el gesto de compadrazgo de su pariente ni le responde recíprocamente; en cambio, se disculpa por dejar a Apaza de lado diciendo

² Imagen 2. Jorge Ruiz. *Las montañas no cambian*, 1962. Detalle donde aparece la comunidad campesina de Condori.

³ Imagen 3. Jorge Ruiz. *Las montañas no cambian*, 1962. Detalle donde aparece Gabino Apaza saludando a Eulogio Condori.

Imagen 4. Jorge Ruiz. *Las montañas no cambian*, 1962. Detalle en donde Apaza ofrece oveja y no es recibida.

que se encuentra ocupado. El pastor, desde una esquina, se queda mirando el desempeño de Gregorio como dirigente campesino (ver imagen 5).⁴ Marginado de la villa y los logros traídos por la Reforma Agraria, Apaza constituye un espectador y no un partícipe del progreso. Su ignorancia y la poca productividad que implica su labor como pastor de una pequeña parcela lo marginan a este rol. Por su parte, en el escenario del progreso material que domina la vida de los pobladores altiplánicos, Condori no necesita del regalo de Apaza. Frente a la abundancia, no hace falta compensación o asistencia, que un lazo fraterno como el que le ofrece su cuñado, pueda brindarle. Si Apaza ha quedado sumido en el abandono, como afirma la voz en *off*, es porque, como se sugiere, parientes como Condori se han desconectado de estas prácticas de reciprocidad.

Apaza, por su lado, queda en representación de una “indigeneidad”, aunque el narrador en *off* no se la adscriba verbalmente. La práctica de intercambio que identifica a Apaza nos remite a un bagaje cultural de larga duración que ha caracterizado al mundo indígena andino. El *ayllu*, “como unidad de territorio y parentesco que agrupaba a linajes de familiares emparentadas entre sí” (Rivera Cusicanqui, 2010: 42), era la base de organizaciones de diversa escala territorial que fueron claves en la articulación de los ecosistemas andinos. Como personaje solo, sin un *ayllu*, Apaza queda sin el marco social que lo valide a él y sus códigos. El *ayllu* y los códigos que se desprenden de su funcionamiento no son reconocidos en el documental, ya que están asociados a la pobreza del pastor. Sin embargo, la relación que establece el documental entre miseria e indigeneidad incurre en señalar a Apaza como responsable de su propia situación. De ahí que la pobreza de Apaza se presente como un asunto individual. Él tiene la culpa, en pocas palabras, por “quedarse indio”. Se deja de lado, claro está, la pregunta por las condiciones que dieron paso a un nuevo momento de desestructuración del *ayllu* en el campo en este periodo revolucionario, lo que precisamente favoreció el empoderamiento de las cooperativas campesinas. Como ocurrió con otros documentales del mismo Ruiz y otros realizados bajo el auspicio del ICB, *Las montañas niega* esta interdependencia entre

⁴ Imagen 5. Jorge Ruiz. *Las montañas no cambian*, 1962. Detalle en donde aparece Apaza mirando desde un rincón.

desarrollo y subdesarrollo, por el que el primero ocasiona el segundo en lugar de ser éste una mera ausencia o una etapa a ser superada (Ortega y Morán, 2003: 33).

Así, ajeno al cambio y a la construcción de la historia, completamente aislado en su pobreza, el personaje de Apaza contrasta con lo que ocurre no sólo en la aldea de Condori sino en el resto de los espacios nacionales que muestra el documental. Luego del encuentro con Condori, el narrador deja de lado al pastor para pasar a imágenes con otro trasfondo y otro ritmo que visualizan cambios y celebran el movimiento en la aldea de Condori, luego en los valles y la Amazonía.

Eulogio Condori y el perfil del campesino organizado

Según el narrador, los campesinos, a diferencia de la ignorancia de Apaza: “han comprendido que la economía es base de su bienestar” (Ruiz, 1962). De esa manera, las mejoras en la vida campesina, como la vivienda, la educación, la higiene y la productividad, son resultado de la integración voluntaria de los pobladores altiplánicos a los modos modernos. Luego de Apaza, en otras imágenes, vemos a mujeres campesinas maniobrando alegremente máquinas de coser (ver imagen 6).⁵ El narrador señala las máquinas como un signo del progreso que también ha sido adoptado por voluntad: “hoy, la máquina de coser ya no es una novedad. Es una sentida necesidad de las mujeres campesinas” (Ruiz, 1962). La máquina de coser equivale a otros elementos mencionados también por la voz en *off*, como la cal, la madera, el vidrio, el cemento, así como las bicicletas con que vemos llegar a los campesinos a una asamblea. Todos estos elementos demuestran que los campesinos han superado “los bajos niveles de vida al que habían sido sometidos” (Ruiz, 1962). Esta superación, como en el caso del regalo no aceptado de Apaza, se vuelve la negación de modos culturales que entran en desuso y son vistos como contradictorios dentro de un contexto de progreso y abundancia que el documental busca constatar. El tejido comunitario andino, realizado entre mujeres al aire libre en el campo, queda reemplazado por el ejercicio mecánico, individual y casero de la máquina de coser. Como en el caso de los principios de parentesco y reciprocidad que el pastor empobrecido busca practicar en vano, la eliminación del tejido comunitario

⁵ Imagen 6. Jorge Ruiz. *Las montañas no cambian*, 1962. Mujer campesina con máquina de coser.

constituye igualmente la borradura de una memoria cultural, la cual es necesaria para la articulación de un presente sin historia que muestra el film. En esa línea, el progreso y la amnesia son vistos como un acto de libertad, porque aquello tradicional que no es productivo ni competitivo es considerado “sometimiento”. El narrador señala que, en este acto de libertad, los campesinos encontrarían “un sentido de dignidad humana” (Ruiz, 1962). La “libertad”, vista en términos de productividad y competitividad de mercado, se confunde mediante la manipulación retórica del narrador con una noción más abarcadora de la misma, ligada a la dignidad humana.

De esa manera, ingresar a la modernidad, que en la lógica del film implica adoptar como identidad una reductiva función económica, se presenta como un deseo no sólo por un bienestar material sino por la obtención de un reconocimiento humano. Es bajo esta retórica que se promueve la negación de “lo indígena” que, en oposición, quedaría deshumanizado y entendido como una cultura adherida a la ignorancia y la pobreza. Incluso cuando la comunidad campesina de Condori aparece organizada en base a actitudes ligadas a esa cultura, como la faena (o *ayni*), la asamblea y el voto comunitario, estos modos de organización se encuentran enmarcados dentro de una lógica de productividad y “cambio”. En *Las montañas*, tenemos una filtración de elementos organizativos, así como otras características asociadas a la apariencia indígena como el traje, a través de figuras que se hacen legibles no mediante referencias étnicas o culturales, sino mediante la pertenencia a una cooperativa y a la fuerza de labor que producen a través de ésta. De esa manera, se manifiesta una selección desde una lógica civilizatoria por la que se valora verbalmente y se visibilizan elementos asociados a lo indígena como instrumentales, en tanto muestran a campesinos transculturados, herederos de lo mejor de un mundo ya desvanecido o a punto de desvanecerse (Maldonado-Torres, 2015: 71). Siguiendo a Josefa Salmón, en un estudio sobre la prédica socialista de José Carlos Mariátegui, en este documental la inscripción del indígena en “algo más”, en otra racionalidad e identidad, sería el único medio de hacerlo trascender históricamente, en el sentido de que lo indígena estaría destinado a la restitución, a

volverse legible sólo a través de una representación formulada por otros —los campesinos “amestizados” en este caso— que ya no son “indígenas” (1991: 182).⁶

Individualmente, el “nuevo sentido de dignidad” que ha llegado con la etapa revolucionaria implica otro hecho inédito de transformación subjetiva para Condori, una que se da en términos de masculinidad. Señala el narrador: “Cómo había cambiado el Eulogio Condori. Pensar que hace unos años no le levantaba la voz a nadie” (Ruiz, 1962). El campesino, personificado en Condori, no sólo es aquel que goza de mejoras en sus condiciones de vida, sino que cuenta con un perfil masculino que denota fuerza y vigor (ver imagen 7).⁷ De esa manera, el discurso del progreso y desarrollo campesino se plantea no sólo como una transformación económica sino también interna. Este cambio, que conecta vigorosidad y fortaleza con progreso individual, será nuevamente atribuido por el narrador en *off*, más adelante en el documental, a los campesinos-colonos del Altiplano que ocuparán la Amazonía. Tal característica relacionada únicamente a los hombres es coherente con una escenificación de una nación boliviana en la que el progreso se mide en términos no sólo materiales, sino de diferencia racial y de género, por la que el indio se convierte en campesino y, por tanto, pasa de una indigeneidad fragilizada a ser un agente masculino de lo moderno.

La des-indianización (o mestizaje) como condicionamiento ciudadano

Rivera Cusicanqui ha conceptualizado esta oferta ciudadana ofrecida por el gobierno revolucionario del 52 como otro momento de desarrollo del “mestizaje”. Durante la colonia, el término tenía un acervo más que nada biológico, y dicha mezcla, mayormente definida entre españoles e indígenas, era frecuente motivo de desprecio y marginación. Si algo cambió al inicio de la República en la región andina y, particularmente en Bolivia, no fue el desprecio por la mezcla racial, sino el diseño de mecanismos modernizadores y civilizatorios, como la escuela, el cuartel, el sindicato, que le ofrecían al indígena la

⁶ Uso “amestizados” e “indígena” o “lo indígena” en consideración a una escala de identidades raciales fijas que, como señalaré en el siguiente apartado, supone, tanto en el documental como en el contexto socio-cultural e histórico boliviano (y andino), un ascenso individual hacia lo moderno en términos de superación racial.

⁷ Imagen 7. Jorge Ruiz. *Las montañas no cambian*, 1962. Imagen de Condori.

oportunidad de trascender su diferencia. Entonces, si los campesinos y los obreros han podido conquistar “sus derechos de hombres dignos”, como señala la voz en *off*, esta conquista corresponde a un proceso de aculturación en donde se impone la cooptación de sus organizaciones y un sentido de homogenización económica que suplanta la diferencia racial y cultural, sin desaparecerla, por una nomenclatura de clase. Sin embargo, el documental propone su propia contradicción cuando, más adelante, el escenario sea la selva. Aunque al poblador altiplánico se le proponga una salida hacia la modernidad, posteriormente, cuando los campesinos pasen a la Amazonía (o sean llevados a ella), éstos pasaran por una racialización que expondrá los límites de esta “oferta” ciudadana. Como indica Margarita Huayhua, inserto en una cadena gradativa por la que pasaría de “indígena” a “cholo” o “mestizo” y, eventualmente, a “blanco”, el indígena siempre sería visto como una identidad en transición hacia lo moderno (2014: 2402).

Por otra parte, esta imagen favorable del campesino como un actor económico des-indigenizado se conecta con un momento de reajuste de las relaciones políticas entre los sectores populares y el estado revolucionario. Una vez en el poder, el MNR se abocó a la tarea de controlar a las mismas organizaciones populares que lo condujeron a la victoria y que provocaron el fin del periodo oligárquico (Rivera Cusicanqui, 1979: 79). En el contexto de las cada vez más notorias contradicciones entre una agenda popular y los intereses capitalistas de agenda foránea que se evidenciaban en el MNR, los sindicatos mineros no tardaron en rebelarse, mientras que las milicias agrarias terminaron sirviendo de grupos de choque contra ellos. En ese sentido, el filme fundamenta su imagen del campesino no sólo en virtud de un modelo ciudadano, sino también de la apropiación estatal de una radicalidad campesina. Así, se niega una memoria de movilización rural de larga trayectoria por el reclamo de tierra y el fin del latifundio, que ayudó a allanar el camino para la Revolución del 52. Como señala Gotkowitz, esta movilización se retrotrae a la época colonial con los hermanos Katari y con Tupac Katari, pasando por la lucha de caciques apoderados durante las tres primeras décadas del siglo XX (2011: 25). Debido a esta amnesia conveniente, el documental puede cristalizar un presente moderno, en

donde el campesino es presentado como un sector domesticado, homogéneo, sin historicidad propia, ni memorias culturales o de lucha social.

De los valles a la Amazonía: Mariano Melgar y los colonos

Tras exponer los logros del campesinado, se pasa del Altiplano a los valles, y a otra esfera económica que es la agroindustria. Según el narrador, "Bolivia no es sólo el Altiplano, sino extensos valles, el Oriente..." (Ruiz, 1962). Aquí tenemos a Oswaldo Melgar, quien representa la figura del colono. Éste busca mejorar la productividad de la caña en sus tierras. Melgar llega a una carretera para contactarse con un funcionario que le ha ofrecido ayuda. A su llegada a caballo, ve las máquinas que transitan en camiones hacia el Oriente. Como Apaza, en un momento dado Melgar también atisba asombrado los cambios sin ser partícipe (ver imagen 8).⁸ Si comparamos los planos de estos personajes en este momento de observación, la posición de los cuerpos, de Apaza de costado y mirando de reojo en oposición al colono, quien mira sin escondite y hacia el porvenir, sugiere un destino diferente para cada uno. Las imágenes de ambos equiparan una condición para la productividad (o la falta de una en el caso del pastor) con características fenotípicas. Melgar tiene una tez clara, mientras que Apaza una oscura. La yuxtaposición de diferenciaciones de índole fenotípica y de labor resulta en una expectativa de movilización social y económica que se cumple para el colono, mientras que es inexistente para el pastor racializado.

Esta distinción se refleja también en la diferente naturaleza de los recursos que marcan de antemano las posibilidades de proyección de estos personajes, en el sentido espacial y temporal. A Apaza se le ofrece la imagen de un futuro quizá posible cuando, como espectador dentro de una narrativa de la que no será partícipe, observa los logros del campesinado y de su cuñado Condori. Su posibilidad de salir de la pobreza radica en volverse miembro de la cooperativa y asentarse en ella como los campesinos. Sin embargo, esta escena puede entenderse también como una imposibilidad, porque luego de este momento de observación no volvemos a ver a Apaza ni el narrador en *off* comunica algo sobre este personaje. En el caso de Melgar, su larga espera al lado de la

⁸ Imagen 8. Jorge Ruiz. *Las montañas no cambian*, 1962. Imagen de Melgar mirando desde la carretera.

carretera abre paso, de manera similar al pastor, a un largo segmento narrativo que se enfoca en los avances tecnológicos que están modernizando la selva. Pero, a diferencia de Apaza, la voz en *off* regresa sobre el colono para contar cuál ha sido el desenlace de su espera: Melgar pudo obtener los recursos que tanto había anhelado para mejorar la productividad en sus tierras.

Otra diferencia destacable con el pastor empobrecido es que Melgar no realiza su salida solo. Está acompañado de su hijo. El narrador enmarca el evento de la salida del colono en función del hijo de Melgar: "Hoy es un día de aventura para su hijo Eliseo" (Ruiz, 1962). Este elemento adicional sirve para recalcar la esperanza en el porvenir para el caso del colono. Por otro lado, la presencia del niño se relaciona con el mundo masculino que enfatiza el documental. A diferencia del fragmento inicial protagonizado por Apaza, en que los niños son vistos, pero no reconocidos verbalmente, Eliseo adquiere "existencia" porque al ser hijo de un colono contará con propiedad y recursos que asegurarán la productividad de sus tierras. Su aparición, entonces, se vuelve instrumental para mostrar a través de un caso, el del colono de tez clara, el traspaso generacional del desarrollo. Como su padre, se convertirá en un ciudadano productivo al ser heredero de sus tierras. Por su parte, al lado de la carretera, tanto el padre como el hijo, son testigos privilegiados de la potencia de las máquinas que desfilan hacia la selva. El documental formula un campo de visión sobre las bondades y logros del desarrollo como un momento pedagógico y de oportunidad de movilización social que se presenta en el espacio público principalmente para sus personajes hombres que, como Melgar y su hijo, son propietarios de tierras.

El fragmento narrativo protagonizado por Melgar y Eliseo abre paso, como dijimos anteriormente, a la tecnología, pero también a la ola migratoria de habitantes del Altiplano que aparecen para "poblar" la Amazonía. El país se está abriendo hacia el Oriente y los pobladores llegan para asentarse en el nuevo territorio, que está siendo despejado por estas fuerzas modernas (la tecnología y los militares). La aparición de los colonos estructura diferencias raciales y de labor que sugieren jerarquías entre las personas que ocupan la Amazonía, pese a que el narrador insiste en un ambiente igualitario de fraternidad e inclusión. Se sugiere que los pobladores altioplánicos llegan

para trabajar en grandes cultivos y extensas estancias ganaderas. De manera distinta a Melgar, la voz en *off* no hace énfasis en su condición de propietarios sino de mano de obra de una agricultura y ganadería altamente tecnificadas. Los migrantes no manejan las grandes máquinas industriales para la extracción del petróleo que, más bien, aparecen manipuladas por hombres de tez clara (ver imagen 9 e imagen 10).⁹ Pese a lo dicho por el narrador en *off*, la integración económica lejos de darse en términos igualitarios rearticula jerarquizaciones raciales, que yacen asolapadas en la ausencia de denominaciones adscritas a diferencias fenotípicas o culturales que sean explícitamente denigratorias. Si el pastor empobrecido, indigenizado, está negado por su ignorancia a acceder a los beneficios que la modernización provee, los campesinos, quienes ya hicieron el salto evolutivo, y han podido “comprender” como resultado de su “inquietud por el progreso” (Ruiz, 1962), sólo alcanzarían como mano de obra el techo de su ascenso social. Con ello, se muestra que, en realidad, la oferta ciudadana está condicionada para el campesino-colono: sólo podría formar parte de un proyecto nacional, con derechos reconocidos como la educación y el salario, en tanto sea trabajador de las grandes empresas que se ubican en la selva. En esos términos se daría únicamente su contribución al desarrollo del país.

En el contexto social que circunscribe al filme, la migración a la selva que aparece en este último tramo del documental resuena con las políticas demográficas que el estado revolucionario había diseñado para resolver el “problema” que representaba la falta de integración de la Amazonía. En los años sesenta, la colonización hacia el Oriente era promovida por el estado para generar una mano de obra barata y aliviar la presión demográfica producida en las ciudades luego de la Reforma de 1953 (Lehm, 1998: 72). Como anota Rivera Cusicanqui, la promesa de “ciudadanización mestiza” no se concretaría a través de la tecnificación y la modernización del agro, sino mediante un imparable flujo migratorio rural hacia las urbes. La eficacia del sindicato y de la escuela para deslegitimar a las autoridades étnicas, descalificar las formas comunales de organización del trabajo, así como la confirmación de los grandes empresarios como los

⁹ Imagen 9. Jorge Ruiz. *Las montañas no cambian*, 1962. Máquinas manipuladas por hombres de tez blanca.

Imagen 10. Jorge Ruiz. *Las montañas no cambian*, 1962. Máquinas manipuladas por hombres de tez blanca.

verdaderos beneficiarios de la modernización rural, acabaron promoviendo el abandono de la agricultura y el inicio de un periplo migratorio, que llevaría a las poblaciones indígenas a diversos destinos urbanos en búsqueda de una “elusiva ciudadanía occidental” (Rivera Cusicanqui, 2003: 71). Ante esto, se encendió el temor de las clases medias dirigentes frente a la migración de las masas indias a las ciudades. En esa línea, ver a los campesinos ocupando el Oriente se lee como constatación involuntaria de que, en 1962, la Reforma Agraria proclamada hacía casi diez años no había cumplido con sus promesas.

Así, alejados de las ciudades, que no son además incluidas en el documental, tenemos a los campesinos sustituyendo a los indígenas amazónicos, pero “aculturados” y, por tanto, funcionales para el desarrollo. En un momento la voz en *off* señala: “Dejando atrás sus montañas, dejando atrás su historia, los collas van y se internan en los bosques” (Ruiz, 1962). Una vez adentrados en la selva, los campesinos pasan por un instante a ser categorizados como *collas*, denominación genérica que se utiliza para referirse a los indígenas del Altiplano boliviano. El narrador no los vuelve a denominar así en los diez minutos que quedan del documental. Este desliz se lee como un síntoma que pone de manifiesto la racialización que recae sobre los colonos del Altiplano en su entrada a la Amazonía. Su posición de mano de obra de una agricultura tecnificada los termina racializando, estableciéndose con ello una relación entre el tipo de labor y el color de piel. Si la máxima realización del deseo por el progreso, según es conferido a los pobladores en la Amazonía, es la labor agrícola, esto se debe a una lógica que los concibe como naturalmente inclinados a la tierra. Esto explica que la labor industrial de quienes manipulan las grandes maquinarias para la extracción petrolera sea llevada a cabo por individuos de piel clara (como se puede notar en las [imágenes 9 y 10](#)).

Así, la necesidad de impedir que los indígenas lleguen a las ciudades se mezcla con la creencia de que a cada grupo social le corresponde su lugar (De la Cadena: 1998, XX). Entonces, a los indígenas como campesinos, que sólo pueden trabajar la tierra, les correspondería el Altiplano y el Oriente, no las ciudades. Esto tiene coherencia con el hecho de que las ciudades no estén incluidas en el documental, en donde estaría, más allá de lo visto, la clase dirigente o política. Sobre esto comentaré más adelante. Frente a

este contexto, el documental funciona como una forma de difundir las oportunidades económicas y transformativas a nivel individual que ofrece la modernización en la selva, incluso para aquellos que buscan abandonar o ya han abandonado el Altiplano. Para tal fin, incurre en conferir deseos de superación a sus habitantes desde parámetros productivos por el que ser una mano de obra abaratada basta y sobra.

Al hacerlo, *Las montañas* insiste en lo sedentario como anclaje para la mano de obra, es decir, para el beneficio del capital y sus administradores, y a expensas de los indígenas amazónicos de quienes no se dice nada. El documental, en su forma de imaginar, proponer y legitimar la re-territorialización de los campesinos, administra la sedentarización y el nomadismo de acuerdo a una lógica que ata identidades con productividad en virtud de quién es menos o más salvaje y anti-moderno, es decir, "más o menos indio". Mientras que el indígena amazónico es el salvaje que está negado a lo moderno y, por tanto, es un obstáculo que hay que desplazar o desaparecer, el colono o el campesino se asientan sobre la selva para quedarse porque son sujetos que, naturalmente, están inclinados a la producción.

La educación que hace hombres y la imagen silenciada de las mujeres

En *Las montañas*, la tecnología se presenta como la herramienta indispensable para mejorar la productividad y expandir la nación hacia el Oriente. Es el avance de la tecnología la que permite economías extractivistas, agrícolas y ganaderas, y la que hace posible que una mano de obra patriota pueble la Amazonía. Como forma de celebrar los beneficios de la tecnología, las tomas de detalle se enfocan en la potencia de la máquina, magnificándola. La máquina en la selva se vuelve protagonista y emblema del progreso nacional aunque, contradictoriamente (o quizá no), simbolice también la inversión extranjera. En consonancia con la integración nacional que el film busca constatar, la máquina ha servido para la construcción de carreteras que comunican el Altiplano con el Oriente. Como el caso de otros imaginarios documentales sobre el desarrollo, la carretera se vuelve un símbolo de la llegada inminente de la modernización (Ortega y Morán, 2003: 43). En el caso de la Amazonía en *Las montañas* significa esto, pero sobre todo un medio que facilita una nueva conquista. Para que tal conquista sea efectiva, el filme

imagina a los campesinos-colonos desde una posición subordinada, desde donde lo que se requiere de ellos no sólo es la producción, sino también una conciencia patriótica, como parte de la transformación subjetiva que es clave para su contribución al desarrollo. Así, la ocupación de la selva se vuelve una atracción, una promesa de progreso individual, pero también un deber ciudadano con el país. El establecimiento de esta conciencia se plantea a través de la labor, así como a través de la educación, la cual es resaltada en varios momentos del documental. En una escena resalta la bandera boliviana en el techo de una escuela construida por los campesinos mientras que, en el interior de otra escuela, destaca el mapa del país (ver imagen 11 e imagen 12).¹⁰ Tanto la bandera como el mapa se ofrecen como símbolos de una pedagogía nacional basada en una idea ilustrada de la educación como garantía de igualdad ciudadana. Dicha igualdad se expresa como un “anhelo de superación” personal de parte de los campesinos. En este punto, cabe traer a colación la “ignorancia” de Apaza, señalada a principios del documental. Como ya se ha sugerido, la falta de conocimiento del pastor empobrecido o su incompetencia para entrar en lo moderno se yuxtaponen a su color de piel. En contraste, para los pobladores en la villa en el Altiplano, al igual que para los campesinos-colonos que ocupan la Amazonía, la educación se vuelve un mecanismo para salir de la pobreza. No obstante, visto más profundamente, funciona también como modo de distinción respecto a la indigeneidad ignorante que representa el pastor. A través de la educación los campesinos pueden adquirir destrezas y habilidades que demostrarían que ellos no pertenecen a lo que su color de piel denota (De la Cadena, 1998: 157). Como en el caso de la labor, a través del acceso a la educación, el documental plantea que ya se han dejado atrás las diferencias raciales. Sin embargo, la adquisición de la educación se yergue suplantando, sin cancelar, las mismas diferenciaciones.

La superación identitaria a través de la educación se plantea también en términos de género. Por las imágenes vemos que la educación es principalmente ofrecida a los hombres. La escena final del documental justamente registra la salida de dos niños con

¹⁰ Imagen 11. Jorge Ruiz. *Las montañas no cambian*, 1962. Imágenes de escuela con bandera.

Imagen 12. Jorge Ruiz. *Las montañas no cambian*, 1962. Imágenes de escuela con mapa.

libros en mano rumbo a la escuela, mientras que son despedidos por quien suponemos es su padre. Aunque, en otras escenas, vemos a mujeres o niñas entre los estudiantes en las escuelas, nuevamente la voz en *off* amordaza estas presencias, invisibilizándolas desde el discurso. Dice el narrador en *off*: “La nueva conciencia cívica eleva los corazones de los campesinos (...) Han conquistado sus derechos de hombres dignos y han aprendido sus deberes (...) Hoy, como hombres incorporados a la vida cívica y económica, reverencian los símbolos de su patria” (Ruiz, 1962; las cursivas son mías). De esa manera, el narrador señala que la educación se presenta como una instancia de desarrollo de la masculinidad.

El silenciamiento de las imágenes en que aparecen las mujeres no sólo se produce en este segmento sobre la educación en el Oriente. En escenas anteriores, como he venido anotando, hemos visto a las mujeres cosiendo o realizando labores junto a los hombres. De igual manera, vemos a la que asumimos es la esposa de Apaza, así como a la esposa y a la que podemos suponer es hija de Melgar. En todos estos casos a las mujeres se les otorga una visibilidad limitada, pues se las reduce al anonimato en virtud de su presencia en una esfera doméstica, de las que no las vemos salir. Así, la visibilidad no equivale a reconocimiento, como no los recuerda persistentemente la voz en *off* en la economía cuidadosa que establece con la palabra. Las mujeres, a diferencia de los hombres protagonistas —con excepción de Gabino Apaza— no son reconocidas como agentes de cambio. En virtud de esa incapacidad inherente, la indigeneidad y lo femenino (o lo “mujeril”, como lo llama Rivera Cusicanqui) se yuxtaponen. Este relego de las madres e hijas muestra, por tanto, una jerarquía de los espacios público y privado, por la que las modificaciones en el ámbito doméstico, que ocurren por la llegada de elementos modernos, se deben a un progreso articulado en términos masculinos.¹¹ Siguiendo la lógica de a que a cada grupo le corresponde su lugar, el de las mujeres es el doméstico. De ahí que, como a Apaza, a las mujeres no se les ofrezca tampoco —o no estén naturalmente inclinadas a— oportunidades para “ascender” por fuera de la casa.

¹¹ Justamente, desde la domesticidad, Domitila Barrios de Chúngara, ama de casa de un campanero minero en Potosí, debatirá en su testimonio publicado en 1977 esta marginación de las mujeres en el ámbito de su comunidad, así como en el que compete a las elevadas esferas del poder. Como activista y miembro del Comité de Amas de Casa del Siglo XX, su lucha será contra los avatares de la modernización que violentan su comunidad, pero también contra el patriarcalismo que viene enmarañado a ésta.

Por su parte, la inquietud masculina hacia el progreso a través de la educación no se sugiere en la película simplemente como una modalidad libremente adquirida de comportamiento ciudadano. Claro que esto no es reconocido por el narrador. Como analicé en relación al fragmento dedicado al Altiplano, los condicionamientos para la integración ciudadana del indígena, como la pérdida de rasgos culturales, así como el desarraigo y la instrucción pedagógica en la selva, se disfrazan de libertad. En este último segmento, la disciplina ideológica se encuentra personificada por el soldado, quien aparece como profesor de una escuela en el Oriente, y cuya labor de adoctrinamiento es matizada por el narrador al calificarlo de “primer amigo”, “gran maestro”, “guía” y “ejemplo moral” del colono (ver imagen 13).¹² El personaje del soldado pone en cuestionamiento esta masculinidad realizada y autónoma. Bajo la tutoría del soldado, los pobladores altiplánicos aparecen como niños pequeños en su calidad de “nuevos ciudadanos”.

Con el soldado viene, además, una idea de vanguardia que se presenta propicia para colonizar la selva. Los colonos llegan para beneficiarse de un territorio ya allanado y “civilizado” por él para los nuevos pobladores. La presencia militar queda naturalizada, porque es lo que la masa informe necesita para educarse y progresar. De esta manera, los campesinos aparecen como incapaces de autogobierno. A pesar de que anteriormente el narrador nos haya dicho que éstos “han comprendido” y conquistado un “nuevo estado social”, la guía y el adoctrinamiento en la escuela bajo su dirección revelan una subordinación rearticulada para los ahora “hombres”, ya no en términos raciales, que serían denigratorios para el campesino patriota, sino bajo la condición concedida de nuevos ciudadanos y habitantes de la selva.

Asimismo, la presencia del soldado constituye una forma de compensar el resquebrajamiento del pacto social revolucionario que se vivía fuera de pantalla en ese entonces, a medida que las fuerzas populares resurgían en medio de las represiones

¹² Imagen 13. Jorge Ruiz. *Las montañas no cambian*, 1962. Imágenes de soldado enseñando en escuela.

estatales.¹³ La película, al ofrecer una imagen “amable” del soldado, negocia el rol social y político de éste a través de la invisibilización de los conflictos con sectores populares que se presentaban en el contexto social. En conexión a esto último, como adelanté líneas arriba, los trabajadores mineros, quienes no tardaron en levantarse ni bien el gobierno giraba hacia una dependencia estadounidense en 1954, no aparecen en el filme. En el documental, acorde con un discurso acerca de la nación moderna que equipara ciudadanía con hermandad, la militarización ejerce una labor civilizadora, no represora ni vigilante. Así, tenemos al soldado, epítome de la fuerza masculina, en posición de liderazgo, mientras que los pronto-a-ser-educados en sus deberes aparecen en posición subordinada, y su masculinidad realizada todavía (¿o para siempre?) en transición.

“Lo que ayer es salvaje es dominio del hombre que ha bajado del Altiplano para quedarse”

Así como la educación, la conquista de la selva tiene una centralidad masculina. Dice el narrador: “El Alto Beni, la salida del país al Amazonas, se conquista palmo a palmo (...) Miles de kilómetros de selva y de río se despejan para beneficio del pueblo. Lo que ayer fue salvaje es hoy dominio del hombre que ha bajado del Altiplano para quedarse” (Ruiz, 1962). El acto patriótico de conquistar lo salvaje en nombre de la modernización y la soberanía se describe nuevamente como una gesta vigorosa llevada a cabo por la mano del hombre:

El país rompe los horizontes de montaña, las barreras naturales, los mitos y los imposibles se derrumban bajo el *empuje del hombre*. (...) Frente a las fuerzas de la naturaleza, los colonizadores se agrupan y forman la fuerza de la producción, colonias, cooperativas, empresas industriales y agrícolas. A través de este sentido

¹³ En el caso de Bolivia, confrontado por movilizaciones sociales obreras, el segundo gobierno de Paz Estenssoro (1960-1964) se acercó progresivamente a las Fuerzas Armadas. El documental revela ese vuelco imparable hacia un régimen militarizado en Bolivia que se consolidaría con el gobierno del General René Barrientos en 1964.

de unión, producen y transforman nuevos productos a las ciudades, a las minas y al Altiplano (Ruiz, 1962; el subrayado es mío)

De manera similar a las empresas de conquista anteriores a la formación de los estados modernos, la retórica del desarrollo acude a viejas metáforas asociadas a una lógica dual y jerarquizada de género para legitimarse, las cuales plantean lo salvaje como aquello que debe ser penetrado, y la conquista civilizatoria como una expresión de una lograda masculinidad. Bajo esa lógica es que, como dice la voz en *off*, el hombre —el colono, el soldado, en suma, el agente civilizador— puede “derrumbar mitos e imposibles” (Ruiz, 1962). Para Geidel, al agente del desarrollo, no sólo el extranjero sino más significativamente el nacional, lo movería el desafío y la ansiedad por triunfar frente a la amenazante fragilidad que caracteriza al subdesarrollo (2010: 769). Así, una lógica “feminizada” se asocia con el espacio disponible y sin resistencia de la selva, en donde la ausencia de pobladores amazónicos, visto desde el modelo de subjetividad de género que el documental propone, connota una posición de pasividad y disponibilidad ante la llegada irreversible de la modernización.

Por su parte, la ausencia de indígenas amazónicos, similar al caso de las mujeres campesinas, connota que éstos no tienen cabida porque no son agentes de desarrollo. Específicamente, para el caso de los indígenas de la Amazonía, existe una creencia de larga data que plasma el documental la cual nos lleva, como en el caso del mestizaje, a los comienzos de la fundación nacional. Para Nicole Fabricant, mientras las poblaciones indígenas altiplánicas eran asociadas a organizaciones comunales como el *ayllu*, los habitantes de las tierras bajas eran vistos como salvajes (2012: 31). La imposibilidad de seleccionar elementos culturales, como ocurrió en el segmento dedicado a la villa de Condori, constituye otra de las razones de invisibilización del indígena amazónico. Los habitantes amazónicos son ese lado salvaje que no se puede adoctrinar. En cambio, sólo se les busca superar o ignorar y, en ese espíritu, son declarados ya, de manera anticipada, inexistentes. Más profundamente, más allá de lo visto y oído en el filme, la inexistencia de la población amazónica se hace clave para el archivo de imágenes que son permitidas como constituyentes y visibles de lo nacional. Así, frente a la creencia legitimada y

vuelta verosímil por el documental de la selva como un espacio disponible a ser poblado y apropiado, la invisibilización no es una mera ausencia de lo moderno o un efecto directo del actuar del desarrollo y sus agentes. Antes que nada, la no figuración del indígena amazónico constituye una condición que hace posible imaginar el desarrollo nacional como viable en el filme. La invisibilización de los indígenas es, entonces, una evocación de la inexistencia de aquello considerado subdesarrollado, como requisito no negociable para la realización ciudadana de otros que habrían de ocupar su lugar, hombres y mujeres del Altiplano, aunque como ciudadanos de segunda clase.

La conformación nacional de cara al desarrollismo: ¿una Bolivia moderna y autónoma?

En los años sesenta, el paradigma del desarrollo significó un giro en las estrategias llevadas a cabo por Estados Unidos para lograr la hegemonía en la región. Siguiendo a Maldonado-Torres, éstas pasaron de la expansión territorial y otras formas tradicionales de colonialismo —como la conquista militar y política— a modos de dominio indirecto (2016: 73), como la influencia económica y cultural. Frente a una evidente influencia de ese país en Bolivia, cabe la pregunta de por qué la voz en *off* no lo identifica como autor de las contribuciones en ese escenario nacional que despliega el documental (Ortega y Morán, 2003: 40). Después de todo, los elementos modernos como las máquinas de coser, las grandes aplanadoras, máquinas para la extracción del petróleo y demás elementos modernos de procedencia extranjera hacen posible la materialización de la *mise-en-scène* desarrollista. Trabajos anteriores de Jorge Ruiz, como *Un poquito de diversificación económica* (1955), el cual realiza por encargo del USIS, justamente buscaron resaltar los beneficios de la financiación estadounidense para articular la geografía del país a través de la construcción de una carretera que iba de Cochabamba hacia Santa Cruz. En un aspecto muy similar a *Las montañas*, este documental también plantea el Oriente como “el gran centro de producción del país y destino migratorio decisivo” (Rodríguez, 1999: 29). Otra gran ausencia es la del propio estado boliviano, como también hicieron notar Ortega y Morán (2003: 40). ¿Cómo explicar estas dos omisiones?

Por una parte, la omisión del papel del gobierno boliviano y estadounidense plantean una idea de nación que sale desde abajo, desde la necesidad y consenso de sus pobladores, y no desde la imposición. Como señala Geidel, "To accomplish economic upheaval while maintaining social stability, modernization discourses required a certain level of consent, and even desire, from the workers they would incorporate into the system" (2010: 768). Dicho consenso comunica la internalización de las prerrogativas estatales y un ambiente de estabilidad, sin cuestionamientos ni resistencia, que es requerimiento para el desarrollo. Así, en el contexto de des-indianización que propone el filme para el caso de los indígenas del Altiplano, y de invisibilización para los amazónicos, tal consenso se traduce como una aceptación incuestionable del modelo ciudadano. Tal aceptación es un requisito que se presenta, contradictoriamente, en términos de una libre "inquietud por lo moderno" de parte de los campesinos, como mencioné anteriormente. Esta contradicción o ambivalencia se hace extensiva al sentido que cobraba la construcción nacional y el nacionalismo a partir de la adopción de los planes de desarrollo estadounidense.

Una razón hipotética para la omisión de Estados Unidos es la complicación que acarrearía el reconocimiento de su dominio para el nacionalismo revolucionario. Fellman Velarde, intelectual del MNR, en su *Memorándum sobre política exterior boliviana*, escrito entre 1963 y 1967, poco después del lanzamiento de *Las montañas*, realizó un balance sobre la economía de los primeros diez años de la Revolución. Cuando publica este estudio, el segundo gobierno de Paz Estenssoro (1960-1964), líder del partido de izquierda, había sido derrocado por no haber podido lidiar de manera efectiva con las insurrecciones sociales. Estados Unidos, en colusión con fuerzas políticas más conservadoras, colocaron a René Barrientos. En su estudio, Velarde reconoce, por un lado, a Estados Unidos como modelo del mundo occidental y, por el otro, con lamento y amargura, la inclusión subordinada de Bolivia en el "mundo del subdesarrollo" (cit. en Rivera Cusicanqui, 2003: 93). Velarde, en un momento, se lamenta sobre cómo la injerencia estadounidense ha obstaculizado un desarrollo autónomo y soberano. El reconocimiento de tal injerencia tal vez se refleje en la omisión de dicho rol en la escenificación nacional del documental.

Para Arturo Escobar el desarrollismo estadounidense, capitalizando las energías del contexto de luchas anti-coloniales que surgieron después de la posguerra, prometía una verdadera soberanía para los países subdesarrollados, la cual vendría únicamente con la adopción de programas de comercio y privatización, así como la presencia de agencias del país norteamericano (cit. en Geidel, 2016: XV). Así, como hipótesis: si el narrador en *off* asume, a través de su lógica ventrílocua con el que presenta las racionalidades y los deseos de los sujetos nacionales, el deseo de “superación” de estas poblaciones, de dejar de “ser indios” es porque proyecta la creencia, quizá internalizada por la clase política, de que con el desarrollismo viene la soberanía y la “independencia”. Tal vez, internaliza eso mismo la clase política como forma de compensar su propia subyugación, así como la fragmentación del “pacto social” que se ponía de manifiesto cada vez con las revueltas mineras y que terminó con el derrocamiento del segundo gobierno de Paz Estenssoro y, con ello, el fin del periodo revolucionario del MNR.

4.

Conclusiones

A través del estudio del documental *Las montañas no cambian* de 1962, realizado por Jorge Ruiz, he analizado la escenificación del desarrollo como una configuración nacional basada en un modelo ciudadano que excluye e invisibiliza lo indígena. De esa manera, he propuesto el estudio de los imaginarios desarrollistas en un contexto progresista que declaraba la superación de diferencias raciales. En el filme, la invisibilización del indígena amazónico y la des-indianización del altiplánico constituyen la cara oculta de un proyecto colonial que continúa, de manera naturalizada y sin cuestionamiento, y que se revela en estructuras económicas y subjetivas que norman las diferencias de género y clase. La persistencia contemporánea de estos patrones en ese periodo de refundación boliviana, que ata el colonialismo interno con el externo, se muestra clave para la expansión capitalista en el escenario del proyecto desarrollista que se implantó en Bolivia y en Latinoamérica (como lo ha propuesto también Quijano con su concepto “colonialidad de poder”). Así, la representación nacional en el filme saca a flote viejos idearios de

subordinación que terminan minando la retórica de excepcionalidad de lo nuevo, moderno y libertario que fundó el periodo revolucionario en Bolivia.

Por otra parte, mi análisis se ha enfocado en los deseos que formula el desarrollo a través de la instauración de éstos por la voz en *off* que suplanta, a través de una lógica ventrílocua, la subjetividad propia y compleja que puedan tener los sujetos populares. En última instancia, ese anhelo por lo moderno, por dejar de ser "indios", funciona como una justificación para la subordinación de éstos a los parámetros del desarrollo bajo una retórica libertaria. El mismo narrador en *off* en sus intervenciones proyecta su propio deseo de una Bolivia desarrollada, encarnando él mismo el modelo ciudadano masculino, racional, articulado y, pese a no haber ahondado en ello en este análisis, hispanohablante.

Como modo de análisis propuse indagar en las condiciones que hacen posible la visibilización en el documental, no sólo del indígena sino de los sujetos nacionales. Para ello fue clave entender cómo la voz narrativa opera estableciendo relaciones entre geografías y cuerpos, identidades y significaciones, a través de la tensión entre la palabra y la imagen. Busqué, por tanto, indagar no sólo en lo que la palabra deja ver, parafraseando a Rancière, sino también en aquello que es amordazado dentro de la escenificación. El acto de amordazamiento de la voz en *off*, finalmente, tiene correlato con lo propuesto por De la Cadena como "silent racism", el cual señala la persistencia de mecanismos de exclusión sin poner en práctica necesariamente una retórica racista. En *Las montañas*, aunque visualmente veamos campesinos alegres, celebrando su nueva ciudadanía, la voz en *off* posiciona a estos individuos en diferentes escalas y grados de visibilización de acuerdo a su capacidad para encajar, en la medida de lo posible, en el modelo de ciudadano moderno.

Así, la visibilización en la imagen y la palabra tampoco es garantía de una total aceptación ciudadana. Prueba de ello es que el actual vicepresidente boliviano, García Linera, en su descargo sobre el conflicto de 2011 por la construcción de la carretera en el parque nacional y ancestral del TIPNIS, aseguró que los indígenas amazónicos no tenían iniciativa propia, sino que estaban siendo manipulados por los enemigos contrarrevolucionarios de la nación boliviana (2013: 30). Aunque reconoce a los indígenas

amazónicos en sus declaraciones, García Linera no hace lo mismo en relación a su autonomía. Sin embargo, el conflicto del TIPNIS también es la prueba de que la visibilización es un acto subversivo. Las marchas de los pueblos amazónicos, no sólo aquella en defensa del TIPNIS (realizada en 2011) sino también las anteriores, constituyen una forma de resistir al desplazamiento de sus tierras y de reclamar pertenencia a la nación boliviana en términos de sus derechos individuales y colectivos como pobladores nativos del Oriente. Más importante aún, los hombres y mujeres amazónicos proponen con sus cuerpos una forma de imaginar una escenificación de lo boliviano que no se base en la negación de su existencia y mercantilización de sus vidas, sino en el reconocimiento de su humanidad.

Bibliografía

- Allen, G. *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art*. Cambridge, Mass.: MIT, 2011.
- De la Cadena, Marisol. "Silent Racism and Intellectual Superiority in Peru", en: *Bulletin of Latin American Research*, May, 1998, p. 143-164.
- Do Alto, Hervé. "'Cuando el nacionalismo se pone el poncho': Una mirada retrospectiva a la etnicidad y la clase en el movimiento popular boliviano (1952-2007)", en: Svampa, Maristella y Stefanoni, Pablo (eds.). *Bolivia: memoria, insurgencia y movimientos sociales*. Buenos Aires: Clacso Libros, 2007, p. 21-53.
- Fabricant, Nicole. *Mobilizing Bolivia's Displaced: Indigenous Politics and the Struggle Over Land*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2012.
- García Linera, Álvaro. *Geopolítica de la Amazonía. Poder hacendal-patrimonial y la acumulación capitalista*. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional, 2013.
- Geidel, Molly. *Peace Corps Fantasies: How Development Shaped the Global Sixties*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.
- . "'Sowing Death in Our Women's Wombs': Modernization and Indigenous Nationalism in the 1960s Peace Corps and Jorge Sanjinés' Yawar Mallku", en: *American Quarterly*, septiembre, 2010, p. 763-786.
- Gotkowitz, Laura. *La revolución antes de la Revolución. Luchas indígenas por tierra y justicia en Bolivia*. Traducción de Hernando Calla. La Paz: Plural editores; Fundación PIEB, 2011.
- Hylton, Forrest y Thompson, Sinclair. *Revolutionary Horizons: Past and Present in Bolivian Politics*. Londres: Verso, 2007.

Huayhua, Margarita. "Racism and Social Interaction in a Southern Peruvian *Combi*", en: *Ethnic and Racial Studies*, noviembre, 2014, p. 2399-2417.

Lehm Ardaya, Zulema. *Milenarismo y movimientos sociales en la Amazonia boliviana: la búsqueda de La Loma Santa y la marcha indígena por el territorio y la dignidad*. Santa Cruz de la Sierra: APCOB-CIDDEBENI, Oxfam America, 1999.

Maldonado-Torres, Nelson. "Colonialism, Neocolonial, Internal Colonialism, the Postcolonial, Coloniality, and Decoloniality", en: Martínez-San Miguel, Yolanda et al. (eds.). *Critical Terms in Caribbean and Latin American Thought: Historical and Institutional Trajectories*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2016, p. 67-79.

Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Editorial Paidós, 1997.

Ortega, María Luisa y Morán, Ana María. "Imaginario del desarrollo: un cruce de miradas entre las teorías del cambio social y el cine documental latinoamericano", en: *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, segundo semestre, 2003, p.33-48.

Poole, Deborah. *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

Rancière, Jacques. "El teatro de las imágenes", en: Jaar, Alfredo et al. *Las políticas de las imágenes*. Santiago de Chile: Editorial Metales Pesados, 2008.

Rivera Cusicanqui, Silvia. *Violencias (re)encubiertas en Bolivia*. La Paz: Ed. Piedra Rota, 2010.

—. "Construcción de imágenes de indios y mujeres en la iconografía post-52: el miserabilismo en el *Álbum de la Revolución* (1954)", en: Lienhard, Martin et al. (eds). *Discursos sobre la pobreza: América Latina y/o países luso-africanos*. Madrid: Iberoamericana, 2006.

—. "El mito de la pertenencia de Bolivia al "mundo occidental". Requiem para un Nacionalismo", en: *Temas Sociales*, 2003, p. 64-97.

—. *Oprimidos pero no vencidos*. La Paz: Editorial Respuesta, 1979.

Rodríguez, Mikel Luis. "ICB: El primer organismo cinematográfico institucional en Bolivia (1952-1967)", en: *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, núm. 10, 1999, p. 23-37.

Sánchez-Prado, Ignacio. "Cine latinoamericano y neoliberalismo: ideología, deseo y clase", en: *Hispanófila*, vol. 177, junio, 2016, p. 115-125.

Salmón, Josefa. "Etnicidad y nacionalismo en el discurso indigenista peruano y boliviano de principio de siglo", en: *Translating Latin America: Culture as Text*. Binghamton: State University of New York at Binghamton, 1991, p. 179-184.