



**JORGE SANJINÉS** (La Paz, 1936). Director de cine y guionista boliviano. Director del Grupo Ukamau. Empezó realizando cortometrajes (*Sueños y realidades*, 1962; *Revolución*, 1963) sobre la problemática social de Bolivia, tema que seguiría desarrollando después en sus largometrajes *Ukamau* (1966), *Sangre de cóndor* (1969), *El coraje del pueblo* (1971), *Jatum auka* (1973), *¡Fuera de aquí!* (1977), *La nación clandestina* (1989), ganadora de la Concha de Oro del Festival de San Sebastián, y *Para recibir el canto de los pájaros* (1995). En el 2004 estrenó *Los hijos del último jardín*.

**MANUEL PÉREZ PAREDES** (1939). Uno de los integrantes del grupo de fundadores del ICAIC (1959). Realizador de documentales y ediciones del Noticiero ICAIC. Sus filmes más significativos son *El Hombre de Maisinicú* (1973) y *Páginas del Diario de Mauricio* (2006). Ha sido uno de los asesores dramaturgicos del ICAIC desde la década del 80. Actualmente es miembro del Consejo Directivo de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.



## *La izquierda señorial*

**MANUEL PÉREZ:** *Tenemos aquí, en el ICAIC, con nosotros, a un gran y viejo amigo del cine cubano y de Cuba, el realizador boliviano Jorge Sanjinés, con quien vamos a conversar un poco de su obra, de su cine, del cine boliviano y, por supuesto, de Bolivia y de América Latina. Así que bienvenido, Jorge, a esta videoteca del pensamiento.*

**JORGE SANJINÉS:** Muchas gracias, es para mí un placer y una satisfacción muy grande conversar contigo.

**M.P:** *Bueno, como se dice, Jorge, vamos a comenzar por el principio. Nos conocemos hace bastante tiempo, pero antes de conocerte ya había visto tus primeros filmes. Después, un día tuve, tuvimos, la suerte de tenerte en Cuba.*

*Cuando reviso tu filmografía, y con ella la historia del cine boliviano, y con ella la historia de Bolivia, veo que tú, Jorge Sanjinés, eras un adolescente —empezabas la juventud—, en el momento en que ocurre, en 1952, la Revolución nacionalista. Después veo que ya en el año 56 estás estudiando en la universidad, antes de decidir —por lo menos, de*

*acuerdo a lo que yo conozco— tu destino como cineasta. Quisiera empezar preguntándote, porque, dado a la comparación con las experiencias cubanas, la Bolivia de los 50, esa Bolivia donde Jorge Sanjinés, y como tú otros compañeros de tu generación, que también en otras esferas del conocimiento y de la vida cultural han sido personas muy importantes (pienso en Zavaleta, pienso en Marcelo Quiroga Santa Cruz, pienso en alguien que es mayor que ustedes, como Sergio Almaraz). ¿Cómo ves tú hoy, tantos años después, tu decisión de hacerte cineasta, y esos años tan de conmoción, y que fueron tan importantes para Bolivia y para América Latina, que fueron los años que siguieron a la Revolución del MNR<sup>1</sup>?*

J.S.: Bueno, indudablemente ese proceso revolucionario del 52 tuvo que influenciar, no solamente en el caso mío, sino en el de toda una pequeña burguesía intelectual que miraba con curiosidad la vida del país. Fue un proceso de transformación estructural muy grande. Realmente, de un país semifeudal hasta el año 52, Bolivia inició una etapa de democracia burguesa, con grandes transformaciones estructurales, como la reforma agraria. Así que en Bolivia, siendo un país mucho más pequeño que México, se entregaron más títulos de tierra que en toda la Revolución Mexicana.

Entonces, eso significó una transformación muy fuerte: la nacionalización de las minas, el voto universal... Se acabó casi un estado de esclavitud en el que vivía el campesino bajo el nombre de «pongo». Bueno, entonces, ese proceso de enorme transformación estructural del país influenció, golpeó mucho a la juventud intelectual de mi país, y nos cuestionó, nos preguntó: «¿Bueno, y qué está haciendo el intelectual hoy?». Si los políticos revolucionaron, si los políticos interpretaron esas ansiedades históricas generadas en las masas bolivianas, ¿cuál es el papel de los intelectuales frente a ese proceso? Y a esas preguntas respondió gente como Zavaleta, como Quiroga Santa Cruz, como Almaraz, y en el caso del cine, como nosotros, Oscar Soria, intentamos dar una respuesta, un acompañamiento también a ese proceso, que nos

<sup>1</sup> MNR: Movimiento Nacionalista Revolucionario. Fundado en 1941 por Víctor Paz Estensoro, organizó la revolución de 1952. (N. del E.)

había impactado, y que teníamos que entenderlo. Y que nos desafió a acompañarlo y a explicarlo.

M.P.: *En un momento dado, creo que a finales de los 50, por lo que recuerdo haber leído, de tu obra y de tu hoja de vida, al terminar la carrera —¿tú eres paceño, tú eres de La Paz?...*

J.S.: Sí.

M.P.: *...en un momento dado, tú optas por el cine. Creo que tú habías escrito, habías hecho algún periodismo, hasta poemas, creo que en algún momento...*

J.S.: Incluso una novela también.

M.P.: *Una novela.*

J.S.: Sí.

M.P.: *Pero hay un momento donde tú optas por el cine, en un país donde no hay, que yo sepa, hasta ese momento, prácticamente nada de cine (o hay algo y yo no lo sé). ¿En qué momento tomas esta decisión? Hoy, a la distancia, ¿cómo ves tú esa decisión que tomaste y qué factores contribuyeron a que te decidieras por el cine como expresión personal?*

J.S.: Bueno, debo decir que en Bolivia había una tradición cinematográfica muy interesante. En una época muy temprana, Bolivia empieza a hacer cine mudo de largometraje, cine de ficción. En la época del cine mudo, antes de la época sonora, hay películas ya como *Guara Guara*, que son películas incluso de reconstrucción histórica de la época incaica, muy interesantes. Y también se hizo una película muy importante en la época de la guerra del Chaco, entre el 32 y el 35: dos películas de ficción en esa época. Y luego, cuando yo comienzo a hacer cine, ya existe un cine documental de alta calidad. Jorge Ruiz había hecho documentales de una factura impresionante, de una calidad de imagen, de sonido, a tal extremo que él era muchas veces convocado por países que no tenían cine, como Ecuador u otros países donde él iba a hacer películas documentales.



A mí me impresionó mucho la obra de Ruiz. Pero no la conocía cuando me decidí a hacer cine. Porque eso se dio en Chile, cuando asistí a un curso de verano en Concepción, y descubrí que había un cursillo de cine. Entonces me dije: «No, yo quiero ser escritor, quiero ser poeta, pero realmente lo que me gusta es el cine.» Y no había pensado en el cine porque en Bolivia no había dónde formarse. Entonces me inscribí en ese cursillo de cine y fue para mí una enorme sorpresa ver que el profesor del curso era un boliviano. Era un arquitecto boliviano que vivía en Chile, amante del cine, un gran teórico del cine, que no había hecho películas, pero que tenía un manejo de la teoría muy grande. Entonces hicimos una película de dos minutos en ese cursillo. Es una nota histórica interesante, porque la música de esa película la puso Violeta Parra, que estaba viviendo en Concepción en esos años.

M.P.: *¿Estamos hablando de qué año?*

J.S.: Estamos hablando del año 57. Y al volver a Bolivia, descubro que en Santiago se ha creado un Instituto del Cine en la Universidad, con la idea de formar documentalistas, con profesores traídos de la industria argentina y algunos viejos cineastas de la época de oro del cine chileno (que realmente tuvo su momento de apogeo). Entonces decido quedarme a estudiar cine en Chile.

M.P.: *En Santiago.*

J.S.: Sí. Eso era un desafío muy grande, porque, primero, no tenía cómo sostenerme económicamente: había una diferencia de moneda muy fuerte entre Bolivia y Chile, y tomar esa decisión significaba una aventura, porque no tenía posibilidades de que mi familia en ese tiempo pudiera costearme los estudios. Entonces, tenía que trabajar para poder estudiar cine. Empecé a trabajar. Al comienzo no conseguía trabajo, pasé unos tres meses muy duros, hasta que conseguí trabajo de obrero en una fábrica de cartonés. Y como trabajaba ya, en las tardes iba a la universidad a estudiar.

Entonces, la decisión la tomé en Chile, pero mi vocación probablemente es de mucho más atrás, desde niño. Porque de niño me acuerdo que yo me faltaba al colegio en las tardes y me iba a la matinée, hasta que un día mi padre me descubrió y me dijo: «Qué pasa, tú, ¿algún día vas a vivir del cine?» —me dijo— «te pasas la vida en el cine». Tenía nueve años. Y teníamos un grupo de amigos en el cual uno de ellos tenía un proyector de ocho milímetros. Entonces montamos una pequeña sala, y dábamos películas para los chicos del barrio, cobrando nuestras entradas (diez años, once años).

M.P.: *Estudias cine en Chile, ¿de qué año a qué año?*

J.S.: Tres años: 58, 59 y 60.

M.P.: *Vuelves entonces a Bolivia, a La Paz.*

J.S.: Y ahí es cuando me encuentro con la obra de Ruiz. Yo no me había preocupado antes de eso, y entonces ya en esos tres años me despiertan la inquietud. E incluso tuve noticias de que había un cineasta boliviano que hacía documentales muy interesantes. Entonces, apenas llego me pongo en contacto con Jorge Ruiz y me sorprende de encontrar un cine tan importante, tan bien hecho como el de Ruiz.

M.P.: *Ahora, nosotros en Cuba, ya en los años 60, con la Revolución Cubana en el poder, es que conocemos la existencia del cine boliviano.*

*Tú me acabas de recordar a Jorge Ruiz, que se me había olvidado, pero en aquellos momentos no sabíamos nada de él. Para nosotros el cine boliviano existe —como resultado de nuestra ignorancia, de nuestro desconocimiento— a partir de una obra tuya, primero por la resonancia en festivales internacionales que hablan de ella, después porque llega una copia, que es tu documental «Revolución», en 1964. Que, por cierto, no cumple cuarenta años ahora en el 2004, porque tengo entendido que es del 62.*

J.S.: Sí.

*M.P.: Pero, sin embargo, como gana premios en el 64, en Viña, de alguna manera es posible que mucha gente tenga ubicado Revolución en el 64, porque fue el año en que se catapultó internacionalmente. Ahora, han pasado cuarenta años de aquel documental, que fue un poco la explosión, o la presencia, o la carta de credenciales en América Latina, de un cine que llamó la atención. En Bolivia hay un cine, o hay un cineasta —no había conocimiento del contexto— haciendo un cine muy interesante, políticamente comprometido y artísticamente logrado. ¿Qué significó Revolución para ti en aquel momento, y para el cine boliviano: no sólo para ti como persona, sino para llamar la atención sobre el cine de Bolivia en el mundo?*

J.S.: Bueno, *Revolución* es la primera expresión de ese compromiso del que te hablaba al comienzo, de la respuesta al proceso revolucionario boliviano. Porque por eso se llama incluso *Revolución*. Pero es un punto de vista también crítico al proceso revolucionario.

M.P.: *Diez años después.*

J.S.: Diez años después vemos que es un proceso revolucionario y, sin embargo, en el país todavía se dan las condiciones de miseria y de pobreza que la película muestra. Y a partir de esa película vamos generando una actitud frente al cine comprometida. Vamos a mirar al cine no como el lugar donde realizarnos como personas, como creadores, sino el instrumento que nos permita contribuir

al proceso de transformación del país. Y vemos al cine como una militancia.

M.P.: *¿Revolución es un documental de qué duración? Recuérdame.*

J.S.: Diez minutos y 16 mm.

M.P.: *Después ya aparece una película como de despegue, de empeño mayor. Además, el título de la misma se convirtió también en el nombre histórico del Grupo: Ukamau. Es del 66 ¿no? Ya es una experiencia más compleja, porque es ficción, una reconstrucción. Es la que da a conocer a tu persona y al cine boliviano en el mundo. ¿Qué puedes decirnos de ella, hoy en la distancia, casi treinta y ocho años después?*

J.S.: Es interesante lo que pasa con *Ukamau*, porque hace como dos años la mostramos a un grupo de alemanes (de la televisión alemana) que estuvieron en Bolivia. La mostramos en la pequeña sala que tiene la Fundación. Vieron la película, *Ukamau*, que se hizo en el año 66, y conversando con ellos me decían: «¿Cuántos años tiene esa película, tres, cuatro años?» ¡Tres, cuatro años! Pensaban que era una película que se había hecho hacía cuatro años. Es decir, que no perdió actualidad, porque es una película que tiene algunas características propias. Se intentó hacer una película que no dependiera del diálogo; es una película que se puede ver, un largometraje donde tú le suprimes todos los textos —porque está hablada en aymará—, o sea, sacas todas las traducciones y tú puedes entender toda la historia perfectamente. La palabra tiene un valor solamente funcional, decorativo, digamos.

M.P.: *Ahora, dadas las características de Bolivia (que no son solamente de Bolivia, son de buena parte de los países de América Latina), tú y los compañeros que están a tu lado, trabajando contigo, en un momento dado asumen que no solamente hay que hacer películas, sino que hay que jugar también un papel de promoción, de producción. O sea, no hay condiciones solamente para dedicarse a la obra individual, como Ukamau. Digo esto porque hay un momento donde tú tuviste alguna*

*responsabilidad con un instituto de cine, estuviéste trabajando en un organismo de cine.*

J.S.: Claro, bueno, *Ukamau* es el resultado de eso. Nosotros fuimos invitados por el Gobierno para asumir la dirección del Instituto Cinematográfico Boliviano, que existía en ese momento.

M.P.: *¿En qué año fue?*

J.S.: En el año 65. Y que era un organismo, en el fondo, nada más que una oficina de propaganda del Estado, del Gobierno. Producía quincenalmente un informativo de cine, donde contaba las aventuras, cosas, obras del Estado, los viajes del Presidente y todo eso. Entonces, cuando nos invitan a asumir esa dirección, yo les dije: «Muy bien, de acuerdo, pero siempre y cuando se nos deje hacer un cine de verdad.» Y fue aceptado, y *Ukamau*, es el resultado de ese acuerdo.

M.P.: *O sea, Ukamau...*

J.S.: ...se produce dentro del Estado. Por eso la película tiene también tal vez mejores condiciones que otras películas, porque nosotros utilizamos todos los recursos del Estado, teníamos un equipamiento nuevo, Arriflex, óptica Cooke, teníamos todos los medios.

M.P.: *Esa oficina se mantuvo.*

J.S.: Hasta el año 70, 71. Cuando llega la dictadura de Bánzer se acaba.

M.P.: *Ahora, hay un momento en que tú te sales de esa oficina.*

J.S.: No me salgo, me sacan.

M.P.: *Te sacan. ¿En qué año es?*

J.S.: Eso fue en el 67.



M.P.: *En el 67, año bien violento.*

J.S.: Violento, claro.

M.P.: *La Bolivia de aquel momento.*

J.S.: Al Gobierno no le gustó *Ukamau*.

M.P.: *Porque Ukamau se hace aprovechando los recursos de esa oficina.*

J.S.: El Gobierno miró la película y dijo: «No, esta es una película que va a soljviantar a los indios. Está llamando a que el indio se haga justicia por su propia mano.» Entonces nos pusieron condiciones: «¿Quieren seguir en esta oficina? Pues tendrán que pasar todos los guiones a ser aprobados por la Oficina de Informaciones. Y la próxima película que queremos hacer es una apología de Simón Patiño.» Y como no lo aceptamos, fuimos expulsados ignominiosamente.

M.P.: *¿Esa oficina dependía directamente de qué instancia?*

J.S.: De la Presidencia.

M.P.: *Entonces, ya es cuando surge Ukamau como un grupo independiente, en el 67.*

J.S.: En ese momento, cuando que estamos preparando otra película, tenemos informaciones, noticias, de que los Cuerpos de Paz norteamericanos estaban esterilizando a las mujeres campesinas sin su consentimiento. Pues tenemos una historia por aquí, tenemos información de esa noticia, decidimos volcar nuestro interés y trabajar sobre esa información, hacer una película de largometraje sobre ese tema.

M.P.: *Que es Sangre de cóndor.*

J.S.: *Sangre de cóndor.*

M.P.: *Yawar Mallku.*

J.S.: Y fue muy interesante lo que ocurrió con la película, porque logró una conmoción política muy fuerte, social y política. Incluso la misma prensa de derecha se hizo eco de la denuncia de la película, y empezó a preguntar cómo era posible que extranjeros estuvieran esterilizando mujeres campesinas en un país que tiene poca población. Entonces el Congreso determinó la formación de una comisión de investigación, y la Universidad de San Andrés también. Y las dos comisiones llegaron a la conclusión de que la denuncia de la película era verdad, que los Cuerpos de Paz norteamericanos estaban esterilizando mujeres. Entonces como consecuencia de eso el Gobierno Boliviano expulsó a los Cuerpos de Paz de Bolivia. Una película logró darle un golpe contundente al Imperio y sacar a los Cuerpos de Paz.

M.P.: *Hasta Sangre de cóndor es una película que logras hacer con recursos propios.*

J.S.: Sí.

M.P.: *No hay todavía ninguna presencia de coproducción del exterior.*

J.S.: No. Esa película se hizo con muchas dificultades, porque ya no teníamos toda la infraestructura del Estado. Teníamos una cámara Arri-flex de 35 mm vieja. Teníamos un solo lente y trescientos dólares de presupuesto para producir, y un cheque sin fondos.

M.P.: *Bueno, ahora damos un salto y estamos en 1971. Yo tuve, tengo que decir la suerte, la experiencia de estar en Italia en una delegación de trabajo del ICAIC en Milán, en el MIFED, un mercado internacional de películas para cine y televisión. Una noche compartí con un público en el que abundaban los fracs entre los hombres y las mujeres súper bien vestidas (una buena representación de la alta burguesía milanese), en un teatro de esa ciudad, el estreno mundial de tu película El coraje del pueblo. Realmente, un filme «poco apropiado» para ese público. Y al terminar la exhibición se dio una recepción con buena parte de los*

asistentes. Allí estábamos los integrantes de la delegación cubana y la impresión indiscutible que recibimos es que la experiencia de la proyección y la recepción eran antagónicas. El filme estaba fuera de tono del ambiente que allí se daba; les había resultado «chocante».

J. S.: ¿Por lo malo de la película?

M.P.: No, escandalizados porque se enfrentaban a una realidad que no tenía nada que ver con ese teatro, con esa recepción.

J.S.: ¿Quién programa eso?

M.P.: El MIFED, la RAI. Seguramente los dos. Ahora, sería bueno que me aclares. ¿Cómo fue la participación que tuvo la RAI en El coraje el pueblo.

J.S.: Seguramente ellos proyectaron la copia censurada por la RAI, porque la RAI, que coprodujo la película con nosotros, vendía copias que estaban cortadas.

M.P. Bueno, te confieso que en la memoria no recuerdo las partes cortadas. La película allí fue un escándalo, pero un escándalo político. Para la lógica de esos espectadores era inapropiada: la violencia, la represión a los mineros en la noche de San Juan en los momentos de la guerrilla del Che en Bolivia. O sea, no era el público para esa película en aquel lugar; en mi criterio muchos se podían sentir agredidos por las imágenes.

J.S.: ¿Y a ti qué te pareció como cine?

M.P.: Me impresionó extraordinariamente. Un tremendo impacto. No hay duda de que para un latinoamericano ver lo que conocíamos, por noticias de prensa, de aquella represión, fue tremendo.

J.S.: ¿Y como cine, qué piensas tú de esa película?

M.P.: Para mí es excelente. La vi varias veces en aquellos años. Incluso en Cuba se exhibió comercialmente en blanco y negro. No sé si recuerdas que entonces no teníamos laboratorio de color acá; llegó una copia

*original y de ella se hicieron copias en blanco y negro. Yo la recuerdo muy impactante cinematográficamente, sin lugar a duda, pero potenciada esa valoración con sentimientos y emociones muy fuertes de carácter político. Imposible ignorar, olvidar, que estaba involucrado el Che en el fondo de lo que estabas contando.*

J.S.: Claro, claro, porque es el momento en que los mineros van a declarar su solidaridad con el movimiento guerrillero. Algunos mineros de esa zona estaban participando en la guerrilla.

M.P.: *El caso de Simón Cuba, minero que se incorpora a la guerrilla y lo asesinan el mismo día que al Che. Para mí, El coraje del pueblo, lo digo ahora que estás tú delante, pero lo he dicho muchas veces, forma parte de los clásicos del cine latinoamericano de siempre, eficaz políticamente porque en primer lugar fue lograda artísticamente.*

*Ahora, lo cierto es que tú, antes de El coraje... habías alcanzado un prestigio como cineasta, como creador, pero al mismo tiempo con posiciones políticas muy definidas. Me gustaría que contaras un poco más del proceso que lleva a la RAI a involucrarse en el proyecto.*

J.S.: Fue muy divertido. La RAI no podía producir una película como esa. Entonces, fue un quemar de naves. La RAI quería una película sobre el tema de los mineros, sobre el trabajo minero: Bolivia, país minero. Entonces dijimos: aquí tenemos la posibilidad de hacer una película realmente sobre la historia de la lucha y del trabajo minero, de lo que significa la minería y el obrero minero en la nacionalidad boliviana. Y empezamos a juntar las historias que había recolectado Óscar Soria, en un viaje previo que había hecho a la zona minera, cuando conoció a Domitila Chungara y toda esa gente, e hicimos una película que tenía dos horas y media.

Teníamos que esconderla de la RAI, porque teníamos un inspector. Porque montamos la película en Roma, y cada vez que venía un inspector había un amigo que nos avisaba. Teníamos que esconder parte de la película, porque sabíamos que si ese inspector miraba esos rollos, sencillamente la película se paraba ahí. Entonces le mostrábamos la «versión rosa» de la película. Y eso fue hasta el final. Incluso inscribimos la película clandestinamente

en el Festival de Pésaro, porque la televisión italiana no quería ir al Festival de Pésaro, sabían que era un festival controversial y todo eso.

Entonces, cuando la película se estrenó en el Festival de Pésaro, la RAI tenía una versión y distribuía un folleto con la historia que ellos conocían. Pero cuando los ejecutivos de la RAI vieron la película en pantalla, era otra: no entendían lo que ocurría. Fue un escándalo. Tuvieron que tomar vacaciones los funcionarios medios de inmediato, porque no tenían cómo responder a los jefes. ¿Cómo habían permitido que se pueda producir una película como esa? Y *L'Unità*, el periódico del Partido Comunista, decía: está es una película imposiblemente producida por la RAI, ¿qué ha pasado?

M.P: *Eso es lo que nos tenía impactados a los cubanos aquella noche. La película no tenía nada que ver con aquel contexto.*

J.S.: Pero fue una lucha terrible. Yo me acuerdo que discutíamos incluso acerca del nombre de la película, porque Luna era uno de los responsables del proyecto: «¿Cómo se va a llamar la película?». «Se va a llamar *El coraje del pueblo*, porque queremos hacer un homenaje al coraje del pueblo boliviano.» «Coraggio... coraggio del popolo. Ma questo è volgare!» [Risas] Como que finalmente ellos la llamaron *La noche de San Juan*, en Italia se llama *La notte de San Giovanni*.

M.P: *Sabes, me acabas de recordar que, efectivamente, cuando la vimos en Milán ese era el título. Se me había olvidado. Efectivamente, la bautizaron comercialmente en Italia con un nombre que se puede calificar de «suave».*

J.S.: Y fue muy dramático, porque la película tenía dos horas y media, y en las dos horas y media tú podías ver la película con mucha tranquilidad, y se te pasaba muy rápido. Pero la RAI quería una película de una hora.

M.P: *Un teleplay.*

J.S.: Y fue una pelea infernal conseguir que la película tuviera una hora y media y tuvimos que echar una hora a la basura.

M.P.: *Que es la versión que yo debo haber visto esa noche, la de 90 minutos. De todas maneras quiero decirte que ese tiempo en pantalla era terrible como efecto sobre el espectador europeo, sobre todo el que estaba allí en aquel estreno de gala.*

J.S.: Pero la opinión de algunos críticos europeos, la de los críticos franceses, que seguían muy de cerca el cine latinoamericano era otra. Decían: ¿Qué es esto, ficción? No. ¿Esto es un documental? No. Entonces ¿qué es esto? Porque los protagonistas de la película, en una buena parte, eran las mismas víctimas, los reales protagonistas de los hechos históricos que actuaban como actores en la película. Fue interesante.

M.P.: *Ahora, lo cierto es que estas son películas —El coraje del pueblo en particular— que ubican el cine boliviano, al Grupo Ukamau, y a tu persona, como figura centro de ese grupo, ya con un prestigio que te es muy importante, para poder seguir haciendo cine y para poder también, de alguna manera, sobrevivir, moverte en Bolivia, creo yo, ¿no?, en condiciones..., o sea, el Grupo Ukamau, y Jorge Sanjinés, y los compañeros que te acompañaron en toda esa experiencia, pasan a tener un prestigio internacional.*

J.S.: Pero a un precio, a un precio personal entre mucha gente del grupo muy alto, porque después de terminar *El coraje del pueblo* no pudimos volver a Bolivia.

M.P.: *Eso es importante recordarlo.*

J.S.: Porque la película señala, con fotografías, grados y nombres todos los militares responsables que cometieron genocidio af. Entonces, cuando intentamos volver a Bolivia, estaban cerradas las puertas y estuvimos siete años fuera del país.

M.P.: *Que era la dictadura de Bánzer<sup>2</sup> en ese momento.*

<sup>2</sup> Hugo Bánzer (1926-2002): general del ejército boliviano que fue presidente de facto de 1971 a 1978, período durante el que implantó una férrea dic-

J.S.: Claro, cuando estábamos montando la película Bánzer asume el poder.

M.P.: *Sí, derriban a J. J. Torres<sup>3</sup>, y el poder lo agarra...*

J.S.: Entonces, muchos de los militares que estaban acusados en la película con sus fotografías y grados, estaban de ministros, estaban de jefes del ejército. Que si nos hubieran dejado volver ya era peligrosísimo volver. Pero intentamos hacerlo, y no nos dejaron volver, no nos dieron visa, porque salió un decreto que decía que todo boliviano que está fuera necesitaba visa para entrar a Bolivia. Fueron siete años de exilio.

M.P.: Esos son los años de Ecuador, de Venezuela... Son los años de *Fuera de aquí*.

J.S.: *Fuera de aquí* y de *El enemigo principal*. Esa película que hicimos que se llama *El enemigo principal*.

M.P.: *Sí, la recuerdo. Tú, mientras exista el Altiplano, los Andes, tú puedes seguir reproduciendo la realidad boliviana. En Perú, en Ecuador, en Venezuela. De alguna manera te ayudó la geografía andina...*

J.S.: La cultura, la cultura.

M.P.: *...la cultura andina, a mantenerte creando, porque te era posible reproducir esa realidad, aunque no estuvieras en Bolivia. Eso es realmente bien interesante. Estuviste ahí moviéndote en la cultura andina.*

J.S.: En el mundo indígena.

---

tadura e ilegalizó todos los partidos políticos. Posteriormente volvió a ser presidente, por vía constitucional, de 1997 a 2001. (N. del E.)

<sup>3</sup> Juan José Torres: general nacionalista boliviano, presidente de Bolivia entre 1970 y 1971, derrotado por un cruento golpe de estado en 1971 y luego secuestrado y asesinado en Buenos Aires en 1976. (N. del E.)

M.P.: *Ahora, Jorge, volvamos en algún momento a los 80. Hay un período terrible de la vida de Bolivia, en qué creo que tú estás dentro del país. Yo no sé los jóvenes de hoy, que a lo mejor tenían cinco años, o no habían nacido, el conocimiento que tienen de lo que fue la dictadura de Luis García Meza.<sup>4</sup> Personaje que ha quedado tristemente en la memoria de ustedes..., ¿no? Eso fue por el 82...*

J.S.: Sí, 80-82.

M.P.: *Tú habías vuelto, estabas...*

J.S.: Estaba viviendo en Bolivia.

M.P.: *En ese momento, ¿qué estabas haciendo?*

J.S.: Bueno, estábamos haciendo una nueva película que se llamó *Las banderas del amanecer*, cuando viene el proceso de la dictadura. Esa película estaba recogiendo la memoria de la lucha popular del pueblo por la recuperación del proceso democrático desde finales del 78 y principios del 79, cuando se empieza a movilizar el pueblo exigiendo el regreso a la democracia, y empieza a enfrentarse con la dictadura. Realmente culmina con la caída de Bánzer, y se desata el proceso democrático, que es interrumpido temporalmente por García Meza. En *Las banderas del amanecer* se incluye también el proceso de García Meza, están muchas imágenes de la época de la dictadura de García Meza.

Esa vez yo tengo que salir escapando clandestinamente a la frontera, porque también teníamos a los militares buscándonos y persiguiéndonos. Salimos afuera, por Perú, a terminar la película. La terminamos en Europa, la editamos, y regresamos con la idea de difundirla mientras estaba todavía la dictadura, clandestinamente. Entramos también con Beatriz, intentamos entrar clau-

<sup>4</sup> Llegó al poder a través de un sangriento golpe de estado en 1980. Carente de apoyo político o social gobernó mediante el terror (se le atribuyen quinientos asesinatos). Fue depuesto en 1982. Capturado en Brasil, fue extraditado en 1995 a Bolivia, donde ya había sido juzgado y condenado por los delitos cometidos durante su mandato. (N. del E.)



destinamente, pero en Lima nos detuvo la policía, Interpol. Eso, si quieres, te lo cuento cómo fue.

M.P.: *Bueno, por supuesto.*

J.S.: Resulta que cuando nos acercábamos al aeropuerto de Lima, yo le decía a Beatriz (teníamos la película en una maleta, en la maleta mía): «Mira, cuando lleguemos al aeropuerto, ni tú ni yo nos conocemos». Porque aquí no sabemos lo que puede pasar, porque las policías latinoamericanas todas están conectadas. Así que tiene que quedar alguien de testigo para reclamar, si es que pasa algo. Y, efectivamente, cuando ya la maleta mía estaba dando vueltas afuera, en la aduana, y yo me disponía a agarrarla, aparecen dos sujetos y me dicen: «Su documento». Y mi documento era un pasaporte falso, no sé cómo lo habrán detectado, porque era perfecto. Entonces me miran y dicen: «Está usted detenido». Y yo me acordé que unos meses antes dos o tres Madres de Plaza de Mayo, del movimiento argentino, habían sido detenidas allá en el aeropuerto de Lima, entregadas a la policía boliviana, y aparecieron estranguladas en un hotel de Madrid. Entonces yo dije: «No, a mí no me va a pasar lo mismo. Yo me muero aquí. Prefiero que me echen un balazo acá, pero no me van a torturar ni me van a estrangular en Madrid.»

Por suerte tengo la condición de ser muy tranquilo y no asustarme. Estaba pensando cómo hacerlo. Y en ese momento, casualmente, aparece un grupo grande de turistas norteamericanos y se interponen entre los policías, que estaban con las esposas abiertas, esperando que yo reconociera mi equipaje (porque me dijeron: «Busque su equipaje y viene»), y se interponen entre mi persona y los policías. Entonces, cuando pasaron los turistas, yo ya no estaba. Y los policías pensaron probablemente lo que tú piensas, que yo me fui con los turistas. Pero no, yo me fui al otro lado: me agaché, me fui a la puerta de entrada y convencí al guardia de que quería cruzar al otro lado a cambiar moneda —porque cambiaban monedas al otro lado—, y el tipo me dejó pasar y yo me fui tranquilo caminando, esperando a que me gritaran. Pero nadie lo hizo y logré salir del aeropuerto, esperando a que saliera Beatriz.

Pero Beatriz, que sabía que la película estaba en esa maleta que estaba dando vueltas, se dejó tentar, y fue a levantar la maleta (porque teníamos documentos, teníamos muchas cosas importantes en esa maleta). Entonces, cuando salió no tenía el ticket de la maleta, empezó a discutir con la mujer, y los policías, que andaban dando vueltas por todos lados, se acercaron y dijeron: «¿Qué pasa aquí?». «No, que la señorita no tiene el boleto, la contraseña del equipaje.» «¿Y usted de dónde es?» «De Bolivia.» «¿De Bolivia? ¡Abra la maleta!»

Le costó quince días de cárcel a Beatriz en Lima. Fue terrible. Tuve que movilizarme con Nora Izcue, con Norita Izcue. Esa mañana a las siete y media de la mañana fuimos a ver al senador Lavarello que era el presidente de la Comisión de Derechos Humanos del Senado, y le dije: «¡Se va a armar un escándalo internacional gigante si le tocan un pelo a mi esposa!». «No, no —me dijo—, no se preocupe. No sé si la podremos sacar de inmediato, pero no la van a tocar.» Porque la policía peruana es terrible.

Y la sacamos, pero fueron quince días de agonía.

M.P.: *Y tú te mantenías clandestino.*

J.S.: Clandestino, porque no tenía ni documentos, pero con la ayuda de algunos amigos peruanos, clandestinamente también volvimos a entrar a Bolivia, todavía en época de...

M.P.: *De García Meza.*

J.S.: No de García Meza, ya no estaba García Meza, pero había otro dictador, otro militar.<sup>5</sup> Le habían sacado a García Meza, lo habían reemplazado por otro. Se me ha olvidado, son tantos los que han pasado que... García Meza fue el que se hizo más tristemente célebre. Fue una época espantosa. Ahí muere Luis Espinal, un sacerdote, una figura.

<sup>5</sup> Luis García Meza fue sustituido por el general Celso Torrelio Villa. Entre 1978 y 1982 se sucedieron en Bolivia ocho gobiernos militares, lo cual explica el olvido de Sanjinés. (N. del E.)

M.P.: *Luis Espinal fue cineasta, fue un gran crítico de cine.*

J.S.: Son figuras que a mí a veces me duele que se vayan quedando perdidas en el recuerdo, en la historia del cine latinoamericano, porque jugaron un papel importantísimo, en el caso del cine boliviano, un sacerdote, un hombre progresista, revolucionario, un cineasta. Los libros de Luis Espinal, que yo conozco, que tengo, sobre cine, son los de un divulgador extraordinario, que fue asesinado por García Meza.

M.P.: *Y Marcelo Quiroga...*

J.S.:<sup>6</sup> También. Tú sabes que Marcelo Quiroga era cineasta también.

M.P.: *No, lo conocí como Ministro de Energía.*

J.S.: Sí, era un gran intelectual, un gran novelista, escribió una de las novelas más hermosas que se haya producido en Bolivia,<sup>6</sup> y también hizo una película sobre las peleas de gallos. Tenía una afición muy fuerte al cine y era un buen director de teatro.

M.P.: *Fueron realmente años espantosos, particularmente esos. Ahora, Jorge, estamos en el 2004, o sea, cuarenta años han pasado desde que tú comenzaste a ser conocido como cineasta. La trayectoria de tu obra y la del Grupo Ukamau han acompañado la historia de Bolivia. O sea, se pueden ver tus películas y gustar más unas que otras, estar más o menos identificado con tu visión creadora y tus posiciones políticas e ideológicas, pero lo cierto es que ver tus filmes es ver de alguna manera, a grandes rasgos, la historia de Bolivia en estos cuarenta años. Hoy, en retrospectiva, ¿cómo tú ves todo este proceso que has vivido y ha vivido tu país, y cómo ves el futuro inmediato de Bolivia, en la Bolivia de ahora?*

J.S.: En el momento en que se hace la Revolución del 52, la conciencia transformadora está más bien capitalizada por la pequeña

<sup>6</sup> Se refiere probablemente a *Los deshabitados* (1957). Dejó incompleta otra novela: *Otra vez Marzo* (N. del E.)

burguesía progresista que dirige el proceso, que interpreta una ansiedad colectiva de transformación del país. Pero la conciencia política estaba hegemonizada por ese grupo del MNR, de toda esa gente, del PIR, del primer partido socialista.

En esos cuarenta años se ha producido una transformación muy grande; cualitativa, muy importante, porque esa conciencia política que antes era el monopolio de un grupúsculo, hoy se ha generalizado, se ha transmitido, se ha traspasado al seno de las masas bolivianas. Pero en buena cuenta, porque esa gran insurrección que hemos vivido en el mes de octubre del año pasado es el resultado de ese proceso.

Esa gran insurrección que sacó al presidente neoliberal, esa gente movilizada. Bolivia es el primer país del mundo que logra, en Cochabamba, expulsar una transnacional del proyecto globalizador. Y eso es el resultado de ese proceso de conciencia política colectiva, y de la capacidad de organización social que tiene el pueblo indígena. Porque octubre no fue dirigido por Evo Morales, ni por ningún partido político. Cuando la Iglesia, intentando resolver el problema, sin entender ese mecanismo sociológico muy importante, quiso resolverlo trayendo a dialogar a Evo Morales, que estaba en Cochabamba, con el Presidente... —pues aquí hablan entre dos cabezas y se resuelve la crisis...—

M.P.: *Con Lozada.*

J.S.: Con Lozada, sí. Entonces Evo le dijo a la Iglesia: «Bueno, yo puedo ir a La Paz, a hablar con Sánchez de Lozada, pero no va a pasar nada, porque yo no manejo esto. Ni mi Partido, ni yo.» Primero hay que hablar con la gente, pero son miles. Y eso es lo interesante, porque: ¿cómo se organizan doscientas mil personas que expulsan a Sánchez de Lozada? Bajo dos consignas: «No se vende el gas» y «Este neoliberal se va». Ese nivel de organización es impresionante. Nosotros mismos, que filmamos ese proceso, en octubre, y que tenemos ahí un archivo muy impresionante, teníamos que pasar los filtros de la democracia indígena. Para subir a la zona de El Alto...

M.P.: *Tú estuviste en La Paz.*

J.S.: Sí. Cuando se sale del aeropuerto, donde vive la mayor parte de la gente que trabaja en la parte más alta, ahí, de ahí vinieron. Y teníamos seis asambleas, que tenían que calificar si nosotros, el grupo Ukamau, que nos conocían y todo eso, si pasábamos o no a la otra, como una escalera, y fuimos pasando las seis asambleas para llegar arriba. Toda la organización social: gremios, sindicatos, juntas vecinales.

Entonces, es algo que es muy difícil de controlar para los sectores dominantes. Porque el Gobierno trajo de Panamá siete militares norteamericanos para dirigir las operaciones de represión; y los americanos, tú sabes, todo lo quieren resolver echando bala. Ordenaron meter bala a diestra y siniestra, helicópteros, tanques, y de todo, contra la gente. Cuanto más bala metían, más gente se les venía encima. Eso no lo entendieron, no entendieron. Y al final los militares bolivianos levantaron las manos y dijeron: «No, ya no, no se puede.» Y es el momento en que Sánchez de Lozada toma el helicóptero y se va.

Entonces hay un cambio cualitativo en el seno de las bases, de las masas bolivianas, que no había en el año 52, y que es el resultado de un proceso transhistórico de acumulación de la conciencia, experiencias dolorosísimas, pero que han creado una fuerte conciencia de los derechos ciudadanos, de los derechos culturales, de los derechos étnicos, de la identidad.

M.P.: *Pero bueno, hay algo que me gustaría, si tienes algo que decirnos, del problema del pueblo boliviano en estos cuarenta años. El pueblo boliviano, como sabes de sobra, hizo una conexión muy fuerte con el pueblo cubano, por la experiencia del Che allá. El drama de un pueblo que ha dado unas muestras extraordinarias de heroísmo, y de una capacidad de respuesta como esa que me acabas de contar de octubre, y sin embargo, hay algo en las vanguardias —no me refiero a las vanguardias en términos políticos, las vanguardias pueden ser movimientos, pueden ser formas de organización, no las tradicionales que podemos tener en el mundo occidental. Evidentemente la cultura boliviana hace el proceso*

de su país de una manera no clásica para los patrones, digamos, de partido político.

Pero hay algo que Zavaleta,<sup>7</sup> en alguna que otra ocasión, cuando hablaba del poder dual, cuando se derroca, por Bánzer, al gobierno de Juan José Torres, hay como algo que falla.

J.S.: Bueno, yo tengo mi interpretación. No sé si será correcta, pero, por lo menos, yo creo en ella. Las vanguardias a las que tú te refieres no han estado a la altura de esas masas. No por una incapacidad cultural, o de formación, sino por un cierto fenómeno que viene, que se engendra, que nace, todavía, de la discriminación racial. Las izquierdas bolivianas han sido, y creo que todavía lo son, señoriales. El señorialismo no ha dejado de teñir sus conductas. Entonces, han visto al indio, que es la mayor parte de la población boliviana, despectivamente. No han entendido su cultura, no les ha interesado interiorizarse, ni entender esa cultura: por prejuicios, por desprecio racial, porque han sido educados desde la infancia en mirar al indio como un ser inferior. Y eso ha sido fatal. Y puedo dar ejemplos de cómo opera eso.

Acá mismo, hace años, yo intentaba hacer una película con exiliados bolivianos que se habían fugado de un campamento en la época de Bánzer. Que se refugiaron en Chile, y después vinieron a Cuba. No sé si tú te acuerdas de eso. Se escaparon en un avión de un campo de concentración en plena selva boliviana. Era un avión militar: tomaron el avión y se fueron a Chile cuando estaba Allende. Y después Cuba los recibió y se vinieron acá.

Entonces, yo intenté hacer una película de esa historia. Con los mismos protagonistas, con los que habían participado en la aventura. Y estábamos preparando esa historia, y no se pudo hacer, por las desinteligencias y los celos sectarios. Que los maoístas no podían estar con los trotskistas, que los trotskistas no podían ver a los moscovitas, y todo eso. Y fracasó el proyecto por eso.

<sup>7</sup> René Zavaleta (Oruro, 1935-Ciudad de México, 1984). Considerado como el mayor pensador boliviano de la segunda mitad del siglo pasado, sus obras son imprescindibles para entender la realidad de ese país. Publicó, entre otras, *Estado nacional o pueblo de pastores* (1956), *El poder dual: estudio de los casos de Bolivia y Chile* (1974) y *Lo nacional-popular en Bolivia* (1986). (N. del E.)

Pero, volviendo al tema del señorialismo, el hombre que había sido clave para la fuga, era un indio, era el sargento Mita, que, estando en el regimiento, en el que tenía como tarea la custodia de esos presos, y que cada quince días venía un cambio de guardia, pidió ir hasta Madidi (Madidi era el lugar ese), porque él era maestro rural. Y se hizo esta pregunta muy inquietante, se dijo: «Yo soy un indio pobre, y esta gente que está presa allí en Madidi, son jóvenes que han arriesgado sus vidas por la liberación de nosotros. Y ¿qué estoy haciendo yo?». Así me contó. Entonces pidió ir, a sacarlos —por supuesto que no había revelado eso, sino que su intención era esa—, pidió ir, y lo destinaron, después de mucha exigencia, y llegó como sargento a Madidi, a proponerles a los presos escapar. Los tipos lo miraron con mucha sospecha: «Este un agente de la policía.» Finalmente los convenció, entregó armas, tomó el avión personalmente, tomó presos al capitán y a los que venían con el avión de cambio y sacó a los presos.

Cuando inicio la investigación aquí, entrevisté a los 21 ó 22 fugados: cada uno de ellos era el héroe. Cada uno de ellos era el que había inventado, el que se había imaginado, el que había liderizado. Nadie hablaba del indio. Nadie. Y un día de esos el sargento Mita me dijo: «Compañero Jorge, ¿qué clase de izquierdistas son estos amigos suyos, que quieren que les haga la cama y les vaya a comprar cigarrillos?»

Eso te da la medida de con qué izquierda... Esa izquierda racista no ha podido, ni puede, liderizar a esas masas insurrectas y organizadas.

2 de abril de 2004